

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA – UNIR
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS
Pós- Graduação stricto sensu em Nível de Mestrado
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARIA ODETE DA SILVA

***ESTORVO* E OUTROS ESTORVOS BUARQUIANOS: REPRESENTAÇÕES E
FRAGMENTOS IDENTITÁRIOS**

Porto Velho – RO

2015

MARIA ODETE DA SILVA

***ESTORVO* E OUTROS ESTORVOS BUARQUIANOS: REPRESENTAÇÕES E
FRAGMENTOS IDENTITÁRIOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, do Departamento de Línguas Vernáculas, Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, da Universidade Federal de Rondônia — UNIR—, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha.

Porto Velho – RO

2015

FICHA CATALOGRÁFICA
BIBLIOTECA PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

S586e

Silva, Maria Odete da

Estorvo e outros estorvos buarquianos: representações e fragmentos
identitários./ Maria Odete da Silva. Porto Velho, Rondônia, 2015.

100f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Fundação Universidade Federal
de Rondônia / UNIR.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha

1. Literatura. 2. Chico Buarque. 3. Estorvo. 4. Crise. 5. Identidade. I. Rocha,
Hélio Rodrigues da. II. Título.

CDU: 82.09

Bibliotecária Responsável: Cristiane Marina T. Girard CRB11/897

MARIA ODETE DA SILVA

***ESTORVO* E OUTROS ESTORVOS BUARQUIANOS: REPRESENTAÇÕES E
FRAGMENTOS IDENTITÁRIOS**

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha
(Orientador e coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos
Literários/ PPG – MEL – Universidade Federal de Rondônia – UNIR)



Profa. Dra. Ana Maria Felipini Neves – DLV/ UNIR



Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Prof. Dr. Miguel Nenevé – DLE/ UNIR

Porto Velho, dezembro de 2015

*Aos meus pais, Antônio e Josefa (em
memória), aos meus filhos, Marques
Henrique e Carlos Hermógenes, pelos
quais tenho imenso carinho.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares e amigos, pelo apoio e incentivo a mim prestado.

Ao Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha que, como orientador, forneceu suporte e aporte científico para realização deste, e de outros trabalhos, realizados durante o percurso do supracitado programa de mestrado.

Aos professores (as) que estiveram presentes no percurso da minha formação.

À Profa. Dra. Ana Maria Felipini Neves, pelo apoio e incentivo.

Aos colegas, pelo compartilhamento de conhecimentos e estímulos.

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um
príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado
Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego
Sentou pra descansar como se fosse um
príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o
máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado.

RESUMO

Nesta dissertação versamos sobre as crises do sujeito em *Estorvo*. Defendemos que em *Estorvo* há um narrador-personagem em crises constantes, sejam elas identitária, social, histórica e de gênero. Objetivamos demonstrar onde, como e por que isso ocorre. Nossa hipótese é que, provavelmente, todas essas crises estejam relacionadas a fatores psicológicos e sociais, resultantes de um processo contínuo de modernização dos espaços urbanos, rurais e industriais, característicos das últimas décadas do século XX. Com as novas e incessantes invenções tecnológicas, com as diásporas (deslocamentos temporais e espaciais; com as transformações políticas e econômicas ocorridas na modernidade), com as abissais desigualdades sociais, o indivíduo torna-se problemático, descentrado e fragmentado, solapando suas convicções pessoais, suas interações com os demais sujeitos e com mundo a sua volta. Assim crendo, lançamos um olhar perscrutativo em *Estorvo*, visando destacar a inter-relação deste sujeito, protagonista buarquiano, com os diferentes estratos sociais que o margeiam. Porém, buscamos não menosprezar alguns aspectos de natureza formal, uma vez que eles tornam o romance verossímil e plurissignificativo. Para tanto, transcorremos disciplinas variadas; elencamos, entre outras, noções teóricas advindas de Antonio Candido (2011), Walter Benjamin (1996), Theodor Adorno (2003), Stuart Hall (2014) e Zygmunt Bauman (2005).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Chico Buarque. *Estorvo*. Crise. Identidade.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but d'analyser la façon selon laquelle la crise du sujet est représentée dans le roman intitulé *Estorvo* (1991), de l'écrivain brésilien Chico Buarque de Hollanda. Ainsi, nous croyons que, dans ce livre, il y a un narrateur-personnage qui est souvent en crise identitaire, sociale et historique. En effet, nous pensons que, probablement, cette caractéristique est liée aux éléments sociaux et psychologiques, surtout à cause de la modernisation des zones urbaines, rurales et industrielles, pendant les dernières décennies du XX e siècle. C'est pour cette raison que notre analyse souligne également une perspective comparative, en remarquant la relation entre ce type de protagoniste problématique du roman de Buarque avec les différentes couches sociales qui peut le représenter. Afin de faire cela, nous privilégions plusieurs disciplines et ce n'est pas par hasard que nous étudions les théories de Antonio Candido (2011), Walter Benjamin (1996), Theodor Adorno (2003), Stuart Hall (2014) e Zygmunt Bauman (2005), par exemple.

MOTS-CLÉS: Littérature. Chico Buarque. *Estorvo*. Crise. Identidade.

SUMÁRIO

PREÂMBULO	11
<i>ESTORVO</i> , “OFERECE-ME UM GOLE DO BINÓCULO”	14
1. ALGUNS PERCURSOS: DO AUTOR AO ROMANCE	16
1.1 DO AUTOR.....	17
1.2 FORTUNA CRÍTICA	19
1.3 TORVELINHO NARRATIVO DE <i>ESTORVO</i>	22
1.4 O “EU” FRAGMENTADO: CRISE IDENTITÁRIA.....	25
1.5 <i>ESTORVO</i> : DESNORTEIO, MOVÊNCIAS E CRISES	30
1.6 A CRISE DO “EU”, A BUSCA DE SI	36
1.7 DISCURSOS, IDEOLOGIA E REPRESENTAÇÃO	42
2. DIÁLOGOS TEÓRICOS: UM OLHAR SOBRE O ROMANCE E A MODERNIDADE	53
2.1 UM OLHAR SOBRE O ROMANCE E A MODERNIDADE	54
3. PERSONAGENS EM <i>ESTORVO</i> E OUTROS ESTORVOS	67
3.1 A PERSONAGEM E A VEROSSIMILIDADE	68
3.2 O OLHAR: PERSONAGENS EM <i>ESTORVO</i> E OUTROS ESTORVOS	72
3.3 OUTRAS REPRESENTAÇÕES, CIRCULARIDADE EM <i>ESTORVO</i>	87
3.4 <i>ESTORVO</i> : INDEFINIÇÃO GEOGRÁFICA	93
À GUIA DE CONCLUSÃO	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

PREÂMBULO

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora.

Estorvo – Chico Buarque.

Ao longo deste trabalho realizaremos uma leitura de *Estorvo*, de Chico Buarque, analisando representações sociais/identitárias presentes na narrativa. Neste sentido, privilegiaremos o papel do personagem-narrador, diante dos seus conflitos identitários perpassados ao longo da obra. Para tal empreitada, investigaremos, principalmente, a inter-relação do protagonista com os demais personagens. Acreditamos que na narrativa em estudo há retratos de muitos problemas sociais que são representados através da ficcionalidade e tudo indica que todas essas ocorrências conduzem o personagem-narrador buarquiano às “crises” relacionadas à sua condição/situação social. Eis, portanto, nossa rota de viagem para a escrita desta dissertação.

Em o nosso arcabouço teórico elencamos algumas noções teóricas advindas de Antonio Candido (2011), Walter Benjamin (1996) e Theodor Adorno (2003), bem como Stuart Hall (2014) e Zygmunt Bauman (2005), dentre outros, transcorrendo, portanto, disciplinas variadas para atingir, com maior clareza, nosso objetivo central que é analisar representações sociais e identitárias em *Estorvo*. Todos esses aportes teóricos utilizados neste trabalho para a investigação dos fatores que levam o personagem-protagonista aos sucessivos estados de crises podem contribuir com pesquisas posteriores relacionadas aos estudos culturais, bem como com a literatura, a crítica literária e a sociologia, uma vez que, como acredita Antonio Candido (2011), essas ciências ajudam a explicar o fenômeno literário ou artístico.

O método crítico sociológico proposto por Antonio Candido é nosso norte metodológico, tendo em vista que em seu livro *Literatura e Sociedade* (2011), o teórico brasileiro propõe que a crítica sociológica que se queira integral, não deve ter uma visão única, necessita, portanto, utilizar livremente os componentes que a conduza a uma

interpretação coerente fundindo texto e contexto em uma relação dialógica; elencaremos, nesse sentido, os dados sociais, porém buscando não menosprezar outros aspectos de natureza formais. Do mesmo modo, não temos como pretensão uma teoria centralizadora, mas uma orquestração de noções teóricas advindas de diálogos diversos que possibilitam uma coerente leitura do objeto em análise.

Divide-se esta dissertação em três seções

Na primeira seção, introduzimos com o tópico denominado, “Alguns percursos: do autor ao romance” – elaboramos uma breve sinopse da biografia do autor de *Estorvo*, Francisco Buarque de Hollanda (conhecido por Chico Buarque), em seguida abordamos algumas questões relacionadas à “Fortuna crítica” da obra, destacando algumas visões sobre *Estorvo*, de críticos brasileiros que o analisaram como Augusto Massi (1991), Benedito Nunes (2004) e Fernando Barros Silva (2004). No tópico “Torvelinho narrativo de *Estorvo*” apresentamos o objeto de análise, concomitantemente, iniciamos um olhar analítico envolvendo forma e conteúdo, utilizando, para o intento, Aristóteles, com sua obra intitulada *Poética* (1996), Gilles Deleuze; Felix Guattari com “Introdução ao Rizoma” (1995). Além disso, introduzimos estudos relacionados à “Identidade”, em “O ‘Eu’ fragmentado: Crise Identitária”, promovemos uma discussão teórica sobre identidade e os possíveis descentramento. Para tal, elencamos conceitos advindos dos seguintes teóricos a partir das seguintes obras: a) do sociólogo polonês Zygmunt Bauman com *Identidade* (2005); b) do sociólogo jamaicano Stuart Hall com *A identidade Cultural na pós-modernidade* (2014); c) do filósofo estadunidense Marshall Berman com *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (2007); d) Homi K. Bhabha, teórico indiano, *O Local da Cultura* (1998) e outros. Por fim, no tópico “Discurso, Ideologia e Representação”, desta dissertação, discorreremos sobre a concepção de discurso com os filósofos franceses: Michel Foucault, *A Arqueologia do Saber* (2008), Michel Pêcheux, *Semântica e Discurso: Uma crítica à afirmação do Óbvio* (1988) e do linguista brasileiro Evanildo Bechara com a obra *Moderna gramática Portuguesa* (2009). Utilizamos, ainda, noções teóricas postas pelo filósofo francês Louis Althusser com a obra *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* (1974), além de outros conceitos advindos de teóricos pós-colonialistas como do martinicano Frantz Fanon com a obra *Os Condenados da Terra* (1968), da indiana Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?* (2010). Por fim, lançamos um olhar sobre questões de alegoria, com alguns

conceitos fornecidos pelo crítico literário brasileiro João Adolfo Hansen e seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006) e finalizamos a seção discorrendo sobre a crítica sociológica proposta por Antonio Candido, crítico brasileiro, em *Literatura e Sociedade* (2011).

Na segunda seção a qual intitulamos de “Diálogos teóricos: um olhar sobre o Romance e a Modernidade”, realizamos uma discussão teórica sobre o gênero romance e a modernidade, cuja visada da pesquisa consistiu em investigar o romance contemporâneo, no que tange alguns percursos tomados pelo gênero no referente às mudanças sociais e tecnológicas ocorridas ao longo da história em razão da modernidade, e, de que forma essas mudanças refletiram nas identidades das pessoas, como também, nas questões relacionadas às narrativas e a arte romanesca. Neste percurso, inserimos trechos ou diálogos do romance *Estorvo* que, como romance moderno, nos permitiu discutir a posição do narrador-personagem no romance moderno, dialogando com as teorias elencadas; do pensador húngaro Georg Lukács com seu livro intitulado *A Teoria do Romance* (2009), Walter Benjamin, pensador alemão, com seu texto “O narrador” (1994), o filósofo alemão Theodor W. Adorno com seu texto “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo” (2003), e do estudioso russo Mikhail Bakhtin com “Epos e romance” (1998), além dos conceitos de monólogo interior dos críticos brasileiros Massaud Moisés *Dicionário de termos literários* (2004) e Reis e Lopes, *Dicionário de Narratologia* (1998).

A terceira seção, “Personagens em *Estorvo* e outros estorvos”, iniciamos com questões relativas ao estudo da personagem à luz de Antonio Candido, utilizando o texto “A Personagem do Romance” (2011). Para este autor, a personagem embora pareça ser o elemento fundamental do romance, só adquire significado na inter-relação com os outros elementos que constituem a narrativa e lhe dão vida. Em “O olhar: Personagens em *Estorvo* e outros estorvos”, analisamos o personagem inter-relacionado com outros elementos constituinte de *Estorvo*, dentre eles, o olho mágico, o olhar, a visão e o ponto de vista. Como aporte teórico, utilizamos algumas reflexões advindas de Marilena Chauí, “Janela da alma, espelho do mundo” (1988), Alfredo Bosi, “Fenomenologia do olhar” (1988), Paulo Sérgio Rouanet, “O Olhar Iluminista” (1988) e outros. No tópico “Outras representações, circularidade em *Estorvo*” consideramos relevante analisar algumas metáforas engendradas por Chico Buarque na tessitura de *Estorvo*, tais como, a pirâmide de vidro com ausência do vértice e o jardim, são elementos metafóricos que povoam os espaços em *Estorvo*. Na tentativa de esclarecer a intenção do autor para utilização destes recursos, lançamos um olhar

no texto “Experiência e Pobreza” (2012), escrito pelo pensador alemão Walter Benjamin. Neste texto, o autor analisa as construções de vidro e aço surgidas a partir da expansão da técnica, conceitos que o relaciona à experiência, à cultura, à barbárie, à tecnologia; enfim – a modernidade. Na introdução deste texto, Benjamin destaca a importância das experiências transmitidas aos mais novos pelos mais velhos, assim, por meio de uma metáfora, critica a desvalorização da experiência, afirmando que as ações da experiência estão em baixa. Para tal, o filósofo reporta à parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. O enigma é a transmissão da experiência, transmitida pela sabedoria. Além disso, Benjamin lança seu olhar sobre questões relacionadas à aura, que aos seus olhos estaria em declínio. Finalizamos, então, a seção com “*Estorvo*: indefinição geográfica”. Neste tópico, fazemos menção à versão cinematográfica de *Estorvo*, filme homônimo, dirigido pelo cineasta moçambicano Rui Guerra (2000).

***ESTORVO*, “OFERECE-ME UM GOLE DO BINÓCULO”¹**

Em uma busca freneticamente alucinada de si, de suas bases familiares e sociais, o Eu fragmentado, engendrado por Chico Buarque, vive sucessivos estados de crises. Em uma narrativa densa e enigmática, o narrador entrelaça em enredo não linear suas experiências vivenciadas com fatos apenas imaginados por ele, como se estivesse em um estado onírico.

Já no início do livro, o protagonista sugere ao leitor o seu mundo desajustado. Em um pequeno apartamento alugado em uma metrópole não nomeada, o protagonista anônimo acorda com a campainha que toca insistentemente. Através do olho mágico, ele não consegue decifrar o sujeito do outro lado da porta, embora julgue ser alguém conhecido que há muito tempo não vê. Em um clima de instabilidade, aproveita a distração do visitante e foge. Dominado por uma sensação de desconforto, ele inicia sua peregrinação por ruas, becos e avenidas, assustado por acreditar que está sendo perseguido. Em consequência disso, recorre a sua irmã, a fim de buscar auxílio financeiro. Consegue seu intento e, com o dinheiro, compra uma passagem para o sítio que herdara da família, onde vivera na infância. Contudo, o sítio, que antes representava a paz, o reencontro com a natureza e as lembranças da infância, havia se transformado em uma atmosfera de horrores, invadido por traficantes envolvidos com policiais corruptos. Até mesmo as crianças e adolescentes que outrora significavam pureza,

¹ *Estorvo* (BUARQUE, 2004, p.57).

neste novo cenário estão corrompidas. Desnortado, o protagonista, após alguns dias no sítio, retorna a cidade. Ele busca uma mala no apartamento de sua ex-mulher, depois tenta se livrar da mala que, segundo ele, atrapalha seu caminhar, como afirma o fragmento, “talvez um assaltante me livre da mala”, assim eu “poderia andar por aí até amanhã, sem compromisso. Mas um homem sem compromisso, com uma mala na mão, está comprometido com o destino da mala. Ela me obriga a andar torto e depressa” (BUARQUE, 2004, p.56).

Estorvo é construído a partir da imaginação e da visão do protagonista, demonstrando uma crise moral e existencial, como afirma o narrador ao adentrar o quarto da irmã: “Eu não precisaria entrar para saber como era o quarto dela, pois já imaginava conhecê-lo intimamente. Mas a curiosidade é mesmo feita do que já se conhece com a imaginação” (BUARQUE, 2004, p. 63). O protagonista, todavia, vive em crises constantes, não se enquadra em lugar algum – sem identidade, amigos, estrutura familiar, emprego – vive andando em círculos, até mesmo no apartamento onde mora, o que aos olhos do crítico brasileiro José Cardoso Pires, confirma-se como uma peregrinação em busca das raízes perdidas ². Além disso, a narrativa possui um desfecho inacabado, pois o protagonista recebe uma punhalada de um suposto desconhecido e não se sabe se ele sobrevive à agressão, e é então, que o fim se confunde com o início da narrativa.

² “Este romance de Chico Buarque, logo à primeira leitura, afirma-se como uma demonstração exemplar disso mesmo. *Estorvo* é, quanto a mim, uma peregrinação alucinada em demanda das raízes perdidas, através dum percurso existencial povoado de assombro e de solidão. Aqui todas as funções de equilíbrio das estruturas sociais - família, amizade, poder - perdem a sua consistência formal logo ao primeiro embate e entram em ruptura quando o olhar do protagonista (e do escritor) se prolonga sobre elas.” Assevera José Cardoso Pires, crítico brasileiro, na *Folha de S. Paulo*, em 9 de janeiro de 1994.

Fonte: <<http://www.chicobuarque.com.br/>> Acesso em Fev. de 2014.

SEÇÃO 1

ALGUNS PERCURSOS: DO AUTOR AO ROMANCE

1. ALGUNS PERCURSOS: DO AUTOR AO ROMANCE

Talvez o mundo não seja pequeno.
Nem seja a vida um fato consumado.

Cálice – Chico Buarque.

1.1 DO AUTOR

É lugar comum nos romances contemporâneos explorar temáticas urbanas, questões como a violência, as (des) identidades, a loucura, o medo, a solidão e a dúvida têm sido horizonte de criação de muitos romancistas que optam por retratar a barbárie, as mazelas sociais etc. Desta forma, os romancistas têm-se enveredado, cada vez mais, por esses caminhos representacionais, construindo, assim, todo um arquivo de literaturas vistas como sociológicas, psicológicas e pós-coloniais, por representarem essas questões através da ficcionalidade.

Nesse sentido, observa-se que Chico Buarque de Hollanda aderiu a essas características literárias e aventurou-se a realizar com esse feitio seu primeiro romance intitulado – *Estorvo* (1991), posteriormente, publicou mais quatro romances: *Benjamim* (1994), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009), e *O irmão Alemão* (2014)³. Entretanto, como se trata aqui de estudar o *Estorvo*, faremos tão somente uma breve sinopse da biografia do autor.

* * * * *

Francisco Buarque de Hollanda (conhecido por Chico Buarque) nasceu em 1944, no Rio de Janeiro; é filho do historiador (jornalista, crítico literário), Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982), e de Amélia Cesário Alvim Buarque de Hollanda (1910-2010).

Chico Buarque, renomado artista brasileiro. Apareceu na imprensa pela primeira vez em 1961, na reportagem: “Pivetes furtaram carro: preso.” Esse episódio, Buarque faz questão de relatar com certa irreverência, em entrevistas, no seu *site* pessoal e inclusive no

³ Fonte: <<http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>> Acesso em: 18. Agosto. 2014.

seu último romance, *O Irmão Alemão* (2014), em que Buarque dedica o primeiro capítulo a contar minuciosamente a aventura do furto.

Marcadamente como músico, poder-se-á dizer que é impossível pensar em Chico Buarque sem remeter-se a sua vida polêmica, suas músicas; aliás, o artista sempre causou polêmica durante o Regime Militar (1964-1985), com suas canções de protestos contra tal regime. Desde que gravou seu primeiro LP em 1966, teve várias músicas censuradas pela Ditadura Militar; em razão disso, e para driblar a censura, Buarque criou o pseudônimo de Julinho de Adelaide, cujo nome assinava letras de músicas de sua autoria.

Com a acirrada perseguição da Ditadura Militar, em que a censura atuava intensamente, proibindo a divulgação de peças teatrais, exigindo cortes de versos em letras de músicas, suas produções tinham frequentemente partes excluídas ou era proibida a divulgação, principalmente por motivos políticos.

Consequentemente, a produção artística de Chico Buarque sofreu grande impacto. Assim é que em 1968, devido às sucessivas repressões, ele optou pelo exílio na Itália. Ao retornar em 1973, em parceria com Ruy Guerra (cineasta moçambicano que reside no Brasil desde 1958), escreveu o texto e as músicas da peça teatral *Calabar, o Elogio da Traição*. A peça foi proibida pela censura na época, embora algumas canções tivessem sido gravadas em discos.

Sabemos, dessa maneira, que Buarque esteve e está ligado ao mundo artístico como músico e escritor, pois embora *Estorvo* seja considerado pela crítica como o início de sua carreira literária na escrita de romances, o mesmo já havia experimentado o universo narrativo ficcional escrevendo peças teatrais e novelas, como a *Fazenda Modelo* (1974), e o livro de literatura infantil *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Contudo, como nosso objeto de estudo é *Estorvo*, vamos olhá-lo com mais determinação e, por isso, citaremos a opinião de alguns críticos literários que analisaram este romance, pois acreditamos ser esta uma das maneiras que pode favorecer a ampliação da nossa visão no que tange ao percurso literário e investigativo da obra em análise.

1.2 FORTUNA CRÍTICA

Estorvo foi escrito no Rio de Janeiro e finalizado em Paris, publicado em (1991) pela Companhia das Letras, Brasil. Pelo reconhecimento literário, foi merecedor do prêmio *Jabuti de Literatura* (1992), além de obter o direito de publicação em sete países: França, Itália, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Estados Unidos e Portugal. Desde a publicação mantém grande aceitação por parte de leitores e da crítica, principalmente em Portugal e Brasil onde são realizadas várias pesquisas sobre *Estorvo* nos cursos de pós-graduação.

Segundo o crítico brasileiro Augusto Massi (1991), *Estorvo* foi publicado em um período em que a MPB (Música Popular Brasileira) já não atuava conforme “os padrões da cultura popular, mas na esfera (desfigurada) da cultura de massa”, razões que, possivelmente, levaram Buarque a adequar seu fazer artístico e, como forma de resistência, migrou da música para a literatura. Massi pontua que essa atitude de Buarque não se trata de um caso isolado, outros artistas da MPB e de outros setores culturais na década de 90, mediante o crescimento da modernização e a crescente estratégia de *Marketing* da imprensa, do rádio e TV enveredaram para caminhos semelhantes ao de Buarque, “alterando sua rota de criação”. Dentre esses artistas, Arnaldo Antunes, participante do grupo musical *Titãs* (1981-1992), que publicou o livro de poesia *Tudos* (1990) e Rubem Fonseca, que, “fez concessões que comprometeram seu projeto literário”. Portanto, Massi concebe *Estorvo* como parte de um processo cultural vigente no Brasil na década de 90 e, ao que tudo indica, Buarque inspirou-se, também, na arte literária de Fonseca ao escrever *Estorvo*.

Rubem Fonseca é um dos escritores brasileiros da literatura contemporânea muito reconhecido pela crítica e, também, por leitores. Em suas obras, o escritor mineiro retrata a experiência urbana; dramatizando as tensões, as injustiças sociais, retratando a experiência urbana associada ao mundo do crime, da violência, das (des) identidade e outras tantas mazelas associadas aos conflitos sociais modernos. Fonseca contribuiu com a escrita de *Estorvo*, tanto é que Buarque afirma que ele foi um dos seus amigos que mais o incentivou a escrever *Estorvo* e, inclusive, colaborou com valiosas sugestões⁴.

⁴ “Sou amigo do Zé Rubem, gosto muito dele. Ele sempre me dizia que eu era um escritor. [...] Ele leu o primeiro capítulo de ‘*Estorvo*’ Fez algumas observações muito interessantes. Quando o livro ficou pronto [...] ele observou que havia duas ou três construções que ele considerava inadequadas. Tinha uma palavra em inglês - e ele falou: ‘Isso é um horror’. Era ‘*flash*’. ‘Tira esse

Rubem Fonseca é um escritor experiente, pois “inaugurou uma nova corrente na literatura brasileira contemporânea que ficou conhecida, em 1975 através de Alfredo Bosi, como *brutalista*”, assim assevera Idilva Maria Pires Germano, em seu artigo “As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea”⁵.

Em sua pesquisa, Germano realiza um estudo comparado entre textos de alguns autores contemporâneos brasileiros, dentre eles Rubem Fonseca e Chico Buarque. A pesquisa comprova que há muitas semelhanças entre o estilo literário de Fonseca e o feitiço composicional de *Estorvo*; acentuadamente, encontramos em escritos dos dois autores, características como: personagens narradores, uma linguagem próxima da oralidade e um realce, digamos do “real vivido”, além de personagens anônimas que perambulam em metrópoles violentas como o Rio de Janeiro. Portanto, em *Estorvo*, Buarque traça marcas significativas com escrita do seu amigo – escritor mineiro.

Na contracapa da 2ª edição (2004) do romance *Estorvo*, Benedito Nunes defende que,

Estorvo é o relato exemplar de uma falha, de uma vertigem, de uma desposseção. Exemplar também quanto à forma [...] é uma narrativa a galope solto, num ritmo de suspense; sua temporalidade própria, carregando o tempo fixo, especializado, recorrente, das coisas e situações, é o andamento ágil, mas numa chave onírica, obsessiva, que impossibilita, apesar das repetidas referências do narrador à sua infância, o reencontro do tempo perdido.

Constatamos, então, na opinião de Benedito Nunes que *Estorvo*, além de possuir uma narrativa repleta de suspense e obsessão do personagem-narrador em busca do

flash’, ele disse. Eu não sei nem se deveria falar sobre isso, porque o Zé Rubem não gosta de dar entrevista e eu não posso dar entrevista por ele. Mas, enfim, eu tenho que dar esse crédito a ele, que foi a primeira pessoa [...] a me instigar a escrever o livro, dizendo, ‘você é escritor, você é escritor’. Outra observação curiosa é que em certa passagem de ‘*Estorvo*’ o personagem está numa festa e de repente uma moça, na frente dele, baixa o vestido e os seios ficam pra fora. O Zé Rubem me perguntou se havia baixado uma Dercy Gonçalves. Eu não concordei muito, achava justamente interessante, aquele absurdo, assim meio nonsense. Para contentar o Zé Rubem, deixei mais suave, só um seio de fora.”

Disponível em: <<http://lisandronogueira.blogspot.com.br/2011/01/chico-buarque-entrevista-cheia-de.html>>. Acesso em: 15 de julho, 2015.

⁵ Idilva Maria Pires Germano é professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará – UFC –. O artigo encontra-se disponível, na íntegra, no site: <<http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/html/v9n2a11.html>> Acesso em: 10, Agosto, 2015.

reencontro do tempo perdido, também possui uma forma exemplar. Nunes destaca a busca freneticamente inalcançável do personagem-narrador que perfaz a narrativa do romance em questão, como a busca de si mesmo e de sua base familiar, pois o crítico faz menção à infância do personagem-narrador como busca de um tempo perdido.

Fernando Barros Silva, tal qual Massi, enxerga o romance *Estorvo* como uma espécie de transição de Chico Buarque de músico para romancista. Portanto, para esses críticos, Buarque transmuta com *Estorvo* da tradição popular para uma figuração mais aguda. Explicitemos, então, com as palavras do crítico:

O escritor que surge em 1991 com *Estorvo* é bastante complexo e surpreendente – e sua obra será uma espécie de contraponto áspero e corrosivo do compositor que, queira ou não, está conectado a uma tradição popular que transmite algo de maneira afetiva. A forma literária irá permitir a Chico uma figuração mais aguda e despida de lirismo da experiência da desagregação social – Assunto recorrente do autor desde os anos 80 (SILVA, 2004, p. 116).

Como somos sabedores, Buarque foi um dos artistas brasileiro que mais se destacou durante o regime militar com suas músicas, com a ideia de resistência à ditadura através da cultura, por expressar questões vistas como popular e nacional. Por este viés, Chico Buarque pode ser visto como um porta-voz do povo, um agente que ajuda a despertar a consciência crítica por meio da arte. No entanto, com *Estorvo* Buarque revela outro olhar. A ideia de nacionalidade que confrontava a ditadura na arte buarquiana parece ser substituída por uma perspectiva que se adere à fragmentação e à multiplicidade como característica de um mundo moderno, encontrando, desta forma, pontos de contatos com a literatura internacional, uma nova realidade, ou seja, um mundo pluridimensional em fase de industrialização e globalização⁶.

⁶ Buarque, diferentes modos de dizer: “As coisas que eu digo no livro, não tenho música para dizer. Eu também não estabeleço terrenos hierarquicamente superiores. Através da música digo coisas que eu não conseguiria dizer sem ela. Em relação à música eu sou um autor muito mais passivo do que na literatura. É evidente que eu sou um músico intuitivo e não sou um escritor intuitivo. Eu tenho noção perfeita do que estou escrevendo”.
Fonte: <<http://lisandronogueira.blogspot.com.br/2011/01/chico-buarque-entrevista-cheia-de.html>>.
Acesso em: 15 de julho, 2015.

1.3 TORVELINHO NARRATIVO DE *ESTORVO*

Composto por onze capítulos breves, *Estorvo* possui estruturas frasais simples e curtas. O romance funde-se num movimento quase contínuo em ritmo acelerado, em que o ritmo dos deslocamentos e ou mobilidade do personagem-narrador parece fundir-se no ritmo de seus pensamentos. Ademais, de certa forma, remete ao ritmo acelerado das grandes cidades com um *rush* ensurdecedor tanto de pessoas quanto de automóveis, e é neste cenário que se ambienta grande parte da narrativa.

Diante desta imagem caleidoscópica e esfuziante dos ritmos das grandes metrópoles, mas em seu avesso, tem-se o vocábulo estorvo, que sugere ao leitor dois vieses distintos, podendo ser concebido pelo leitor como sendo o próprio personagem um estorvo, bem como, pode ser entendido como o mundo que o cerca, isto é – a sociedade, como sugere o trecho extraído do romance:

A calçada não comporta tanto público, que acorre das transversais e não gosta de me ver avançar no sentido oposto. Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão. Ando prensado contra os muros, até ser expelido pela porta frouxa de um tapume (BUARQUE, 2004, p.115).

O romance é introduzido com uma epígrafe, em que Buarque enumera os diversos e possíveis significados que remetem ao vocábulo que intitulou o livro. Ilustremos com a passagem: “estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo” (BUARQUE, 2004, p.6).

Portanto, como podemos constatar, a palavra estorvo inicia e termina a sequência de palavras, sugerindo assim, uma narrativa circular, como veremos ao longo da nossa leitura, pois a narrativa de *Estorvo* é construída de forma enigmática e fragmentada, mas, apesar dos constantes movimentos do personagem-narrador que é também protagonista, ele sempre retorna aos mesmos lugares, perambulando pela cidade, ou em suas viagens ao sítio da família e, em alguns momentos parece preso ao ambiente que o cerca. Eis um trecho que comprova a assertiva:

Chego à rodoviária com uma bolada em cada bolso da calça [...] Consigo uma vaga no banheiro e separo o dinheiro da passagem. O homem do guichê examina cada nota, frente e verso, embora elas não sejam muito velhas nem novas demais. Com o bilhete na mão, ando de plataforma em plataforma a fim de não ficar tão exposto. Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas. E as pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido. Volto ao banheiro, e trancado espero a hora do ônibus (BUARQUE, 2004, p. 21).

Ressaltamos que quanto à circularidade da narrativa em questão, o crítico literário Augusto Massi compartilha a mesma opinião. Para este crítico, a etimologia da palavra *estorvo* ilustrada na parte inicial do livro reforça a ideia de circularidade na narrativa, vista “como um círculo perfeito, a obra não pode desenhar o seu fim, e este se confunde com o começo” (MASSI, 1991, p.6).

Ademais, poder-se-á crer que essas ações (andanças do protagonista) possuem caráter não apenas ilustrativos, mas também significativos na composição da obra, tendo em vista tratar-se de uma representação, digamos que completa, da vida do personagem-protagonista numa metrópole. No tocante a esse caráter composicional das narrativas, Aristóteles, em sua obra intitulada *Poética* (1996, p.36), defende que o mais importante das partes da tragédia é a disposição das ações.⁷ De fato, o filósofo grego enumera seis componentes necessários à tragédia (fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto), e, então, salienta que a mais importante dessas partes é a disposição das ações, posto que “a tragédia é imitação, não das pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura, a felicidade e a desventura estão na ação, e a finalidade é uma ação”. Dito isso, argumenta Aristóteles:

Segundo o caráter as pessoas são tais e tais, mas é segundo as ações que elas são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações [...] Ademais, sem ação não poderia haver tragédia; sem caracteres, sim (1996, p. 36).

Por esse viés, ressaltamos que em *Estorvo* o tempo perpassa em uma perspectiva psicológica. Desta forma, a cronologia das ações do personagem-narrador, dos demais personagens e da narrativa não são tracejadas de forma contínua, ou seja, as ações e o

⁷ Necessitamos esclarecer, todavia, que não estamos, de forma alguma, classificando, aqui, *Estorvo* como tragédia.

desenvolvimento do enredo não ocorrem de modo cronológico, e sim psicológico. Porém, concordamos que “uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão” (DELEUZE; GUATTARI 1995, p.44). Estes autores, ao discutirem sobre a estrutura composicional de um livro, argumentam por meio de uma metáfora que existem princípios de ruptura e conexões que são imanentes ao processo de elaboração em alguns livros.

Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. Escrevemos este livro como um rizoma. Compusemo-lo com platôs. Demos a ele uma forma circular [...] escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures [...] vimos linhas como fileiras de formiguinhas, abandonar um platô para ir a um outro. Fizemos círculo de convergência. Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação a qualquer outro [...] (DELEUZE; GUATTARI 1995, p. 44).

Confirmada a assertiva destes autores, observamos que em *Estorvo* o personagem-narrador está sempre entrando e saindo de algum lugar, e este duplo deslocamento pode ser entendido como uma busca de si mesmo, alguém que busca fixar, centrar sua identidade, como sugere o trecho seguinte: “Ela atende com ‘oi’ e eu digo ‘oi, sou eu’, querendo correr o risco de ouvir ‘eu quem?’ . Mas ela diz um ‘que é que você quer?’ que não deixa dúvida, sabe muito bem que eu sou eu ”(BUARQUE, 2004, p.36). Eis um recorte do romance em que suas identificações ou dessidentificações sociais ocorrem, talvez, por ele não se sentir um sujeito sociologicamente integrado consigo e com o meio em que transita. Como sugerem os trechos destacados a seguir. No primeiro o protagonista vai ao emprego de sua ex-mulher e no segundo retorna a lugares frequentados outrora e nada está igual ao que era antes. Portanto, certifica a estranheza entre o “Eu” de *Estorvo* e o ambiente, além de os outros ocupantes que povoam esses espaços. Citemos:

A Alfândega é uma boutique cara num *shopping* movimentado [...] Vende roupas importadas, acho, nunca entrei. Entro agora pela primeira vez, e não causou boa impressão. Uma mulher que já foi linda, e que deve ser a dona, em vez de me atender fica me especulando, considerando os meus sapatos (BUARQUE, 2004, 36).

Paro num bar e verifico que ali não há ninguém do meu tempo. O sorvete também é novo, e se eu pedir um chope sem pagar na ficha é capaz de não me atender [...] cruzo a rua, e entro no pequeno jardim de uma casa onde funciona uma academia de balé [...] e lembro que aqui morava um

conhecido meu, um que dava festas e tinha uma irmã parálitica (BUARQUE, 2004, p.41- 43).

Estes trechos ilustram duas das várias passagens em que o protagonista perambula por diferentes espaços sociais e não se sente sociologicamente integrado e é este tipo de estranhamento do ser, a rejeição e a não socialização, aos olhos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2005), que leva o indivíduo a questionar a sua identidade e identificações sociais, por meio de comparações das escolhas anteriormente realizadas e frequentemente não compatíveis com a atual realidade.

1.4 O “EU” FRAGMENTADO: CRISE IDENTITÁRIA

A identidade do indivíduo, suas movências e possíveis crises têm sido amplamente representadas em textos literários e discutidas na teoria social, pois a “identidade é o ‘papo do momento’, um assunto de extrema importância e em evidência” (BAUMAN, 2005, p. 23). No entanto, somos informados pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall (2014, p. 21) que, os questionamentos sobre o indivíduo e sua interação social, tal como concebemos, apesar de estar em voga, faz parte de um processo social que emergiu no início do século XX, “quando as ciências sociais assumem sua forma disciplinar atual”. Neste período, conforme o sociólogo, constatou-se um “quadro perturbado e perturbador do sujeito e sua identidade”. Concomitantemente, movimentos estéticos e intelectuais surgiam associados ao nascente Modernismo e retratavam a barbárie por meio da arte.

Visando à compreensão da sociedade moderna, o filósofo estadunidense Marshall Berman, em seu livro intitulado *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (2007, p.25-26) divide a história da modernidade em três fases: a) início do século XVI até o fim do século XVIII; nesta fase, Berman pontua que “as pessoas estão começando a experimentar a vida moderna [...] tateiam em estado de semicegueira”; b) a segunda fase inicia-se em 1790 com a Revolução Francesa, “esse público partilha o sentimento de viver uma era revolucionária”, com significativas transformações em todos “os níveis de vida pessoal, social e política”. Conforme o autor, esse público moderno ainda está conectado a fase anterior, portanto, ainda “se lembra o que é viver material e espiritualmente” e, dessa forma de viver entre as duas fases de modernidade ao mesmo

tempo, surge e desdobra a ideia de modernismo e modernização ; c) inicia-se no século XX, nessa fase, o processo de modernização se expande em escala global, “a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetacular triunfo na arte e no pensamento. Por outro lado”, na medida que se expande, “o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos” e a ideia de modernidade concebida por vários vieses “perde muito da sua nitidez”, simultaneamente, perde “à capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas”⁸.

Marshall Berman argumenta que a modernidade trata-se de um paradoxo, pois promove o crescimento de setores diversos gerando “poder e alegria” as pessoas. Modifica paisagens, une a humanidade anulando fronteiras raciais, geográficas, religiosas e ideológicas. Por outro lado, é uma unidade de desumanidade, contradição, desintegração e angústia. ‘Ser Moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, Tudo que é sólido desmancha no ar’ (BERMAN, 2007, p. 24). Portanto, no viés de Berman, a modernidade promove o crescimento tecnológico, cultural e econômico etc, estreitando espaços por meios de intercâmbios, anula fronteiras, mas modifica crenças, valores e vínculos sociais, interferindo, assim, nas identidades das pessoas.

Zygmunt Bauman (2005, p.90) define a modernidade como o processo contínuo de intervenção humana em intervir em uma dada realidade. Argumenta o sociólogo polonês: “tudo que é precisa primeiro ser ‘feito’ e, uma vez feito, pode ser mudado infinitamente”. Eis o conceito de modernidade em sua concepção, uma mudança “compulsiva” com várias denominações “(‘modernização’, ‘progresso’, ‘aperfeiçoamento’, ‘desenvolvimento’, ‘atualização’) é a essência do modo moderno de ser.” Deixar de ser “moderno” e deixar de “modernizar-se” é “quando abaixa as mãos e para de remendar o que você é e o que o mundo é a sua volta.” Além disso, Bauman apropria-se de uma metáfora e assevera que estamos vivenciando um processo de “liquefação”, devido à acelerada e contínuas mudanças “das estruturas e instituições sociais”, migrando, desta forma, da fase “sólida”, da modernidade para fase ‘fluida’. E os fluidos”, aos seus olhos são tênues, portanto, não possuem longa duração imune de alterações das formas. “Num ambiente fluido, não há como saber se o que nos espera é uma enchente ou uma seca — é melhor estar preparado para as duas possibilidades” (BAUMAN, 2005, p. 57).

⁸ Marshall Berman (2007, p. 110) conceitua modernidade em dois blocos distintos: “modernização” em economia e política e “modernismo” em arte, cultura e sensibilidade.

As ideias de Stuart Hall (2014) confluem para o mesmo ponto de Bauman. No viés de Hall, um tipo de mudança social está fragmentando o indivíduo moderno, e este que antes era visto como sujeito unificado está passando por uma transformação que é denominada por alguns teóricos como “crise de identidade”, uma vez que, diante desta nova realidade, há deslocamentos das estruturas e processos que são fundamentais para garantir aos indivíduos estabilidade no mundo social. Hall argumenta que essas mudanças estão “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade”. Segundo o sociólogo, estas transformações têm abalado nossas identidades pessoais, ou seja, “a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” e essa instabilidade do sujeito, “descentração dos indivíduos” tanto no seu meio social e cultural quanto de si mesmo “constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2014, p. 10). Hall presume que nessas descentralizações, nesses ir e vir do indivíduo em busca de si prevalecem as dúvidas, as incertezas dos valores, da fé da religião, das crenças e dos espaços físicos.

Para que os argumentos em relação a essa fragmentação do sujeito se tornem mais compreensíveis, Hall destaca as concepções de identidade que permeiam a constituição do sujeito desde o Iluminismo. A seu ver, há três concepções de sujeito a saber: a) o sujeito do Iluminismo, que é o indivíduo centrado e dotado de capacidade e razão; b) o sujeito sociológico, presente no mundo moderno, porém não independente, pois se forma na inter-relação que estabelece com os outros e c) o sujeito pós-moderno, o qual não possui uma identidade fixa.

Ademais, Hall (2014, p. 22-28) mapeia cinco avanços das ciências naturais realizados na “modernidade tardia” que, segundo ele, favoreceu o descentramento do sujeito cartesiano, e, conseqüentemente, o “falecimento do sujeito da época moderna”. As cinco razões postas pelo sociólogo são distribuídas da seguinte forma:

a) O trabalho do pensador alemão Karl Marx (1818-1883), ou seja, “as tradições do pensamento marxista. Os escritos de Marx pertencem, naturalmente, ao século XIX e não ao século XX.” Desta maneira, as diversas releituras dos seus escritos com diferentes interpretações fomentam contradições e questionamentos sobre o sujeito na sociedade;

b) a descoberta do inconsciente, pelo austríaco Sigmund Freud (1856-1939). Freud defende que nossas identidades, sexualidades, bem como a estrutura dos nossos desejos são móveis, pois são formadas com bases em processos psíquicos e simbólicos do

inconsciente do sujeito. Portanto, funciona por uma lógica diferente daquela do sujeito cognoscente e racional, vista como possuidor de uma identidade definida e localizada no mundo social e cultural;

c) o trabalho do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). Posto que, Saussure alegou que não somos, de modo algum, autores das afirmações que realizamos, ou significados que atribuímos à língua. O linguista suíço justifica, ainda, que não podemos utilizar a língua para atribuir significados apenas se valendo de regras da língua e sistema de nossa cultura, pois a língua preexiste a nós, por ser formada por um sistema social. Ademais, os significados das palavras não são fixos, pois modificam em suas relações de similaridades e diferenças com objetos e eventos existentes fora da língua;

d) o estudo e trabalho do “poder disciplinar” realizado pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984). Foucault, em uma série de estudos, “produziu uma espécie de genealogia do sujeito moderno”, destacando um tipo de poder que é denominado por ele de “poder disciplinar”. Este poder, na visão do filósofo francês, consiste em manter os sujeitos modernos com seus modos de ser e agir em estrita vigilância, controle e disciplina. E ainda, essa vigilância é promovida pelas instituições coletivas, tais como: oficinas, escolas, quartéis, prisões, hospitais, etc;

e) o movimento feminista, concomitantemente, as revoltas estudantis, movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas e lutas pelos direitos civis. Conforme Hall, acentuadamente, esses movimentos “emergiram” e marcaram os anos de 1960, os quais destacam a identidade social de cada grupo, principalmente o feminismo, que além de questionar a posição da mulher, proporcionou críticas e reflexões em torno das identidades sexuais e de gênero.

Em seu percurso investigativo, Hall lança um olhar sobre a descentração do sujeito e da sua identidade no período “moderno”, bem como na “modernidade tardia”, destacando outros tipos de identidades, tais como: cultural e nacional, e seus possíveis deslocamentos — provocados pelo advento da globalização.

O sociólogo sugere a substituição do termo identidade por identificação ou processo identitário, posto que, em sua concepção, as identidades, por serem móveis, estarão sempre em processo de construção e desconstrução, portanto, são negociáveis e redirecionadas. A rigor, são caracterizadas por ausência de verdades absolutas, — construídas por representações e, por consequência, sujeitas a mudanças constantes.

É justamente o que ocorre em *Estorvo*. Assim o situamos como representação desta fragmentação do indivíduo moderno. Neste romance buarquiano os personagens principais não possuem identificação nominal, inclusive o protagonista. Assim é que ele se refere aos outros personagens como: minha mãe; minha irmã, minha ex-mulher, meu amigo, o homem do olho mágico, etc. Verificamos que os poucos personagens com identificação nominal possuem nomes estranhos, como os dois citados pelo velho caseiro, Osbênio e Claur, o doutor Lastriglianza, o copeiro Hidrólio⁹ e os três cães: Guso, Pordeval e Sussanha. Portanto, são nomes incomuns, “desumanizados” – desprovidos de nobreza –, como diz Walter Benjamin em seu texto “Experiência e Pobreza” (2012) ao referir-se a personagens com nomes semelhantes aos de *Estorvo* que, aos olhos do pensador alemão é uma recusa “do princípio fundamental do humanismo”, e assim estão “a serviço da luta ou do trabalho, e em todo caso transformação da realidade, e não de sua descrição” (BENJAMIN, 2012, p. 126) e por isso, são seres em transformação, inacabados, que se apresentam de formas fragmentadas e suas identidades são mal resolvidas.

Os principais personagens de *Estorvo*, como sabemos, desproveem de qualquer nomeação. Entretanto, sabemos que sob o ponto de vista sociológico e jurídico o próprio nome é elemento fundamental para a identificação do indivíduo. A nomeação, como se sabe, é posta nas carteiras de identidades Nacional, em que também está indicada a nacionalidade do indivíduo. Conforme destaca o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, a identidade nacional difere das demais identidades por ter sido cuidadosamente construída pelo Estado e seus poderes, cujo objetivo consiste em delimitar fronteiras territoriais, definir os indivíduos, classificar e selecionar. Bauman atesta que, ser

indivíduo de um Estado era a única característica confirmada pelas autoridades nas carteiras de identidades e nos passaportes. Outras identidades, ‘menores’, eram incentivadas e/o forçadas a buscar o endosso-seguido-de proteção dos órgãos autorizados pelo Estado, e assim confirmar indiretamente a superioridade da ‘identidade Nacional’ com base em decretos imperiais ou republicanos, diplomas estatais e certificados endossados pelo Estado. Se você fosse ou pretendesse ser outra coisa qualquer, as ‘instituições adequadas’ do Estado é que teriam a palavra final. Uma identidade não certificada era uma fraude. Seu portador um impostor — um vigarista (BAUMAN, 2005, p.28).

⁹ Hidrólio, simbolicamente tem um papel importante, visto que o radical deste nome possui o sentido de água e seu complemento de óleo, que quimicamente não se misturam, remetendo, desta forma, à vida que não se mistura socialmente.

Para Bauman e Hall as identidades são movediças por isso, muitas vezes, descentradas e fragmentadas, solapando as convicções dos indivíduos e sua interação com os demais sujeitos do mundo que o cerca. No caso de *Estorvo*, pode-se pensar em perda, pois conforme o personagem-narrador, no antigo bairro onde ele morava antes de se casar, pelas ruas onde andava “conhecia homens e mulheres [...] sabendo o nome de cada um” (BUARQUE, 2004, p.41). Desta forma, poder-se-á afirmar que houve um “descentramento” desses personagens de *Estorvo* — culminando na perda ou ausência de suas identidades — e, de suas nomeações.

A ausência de nomeação própria pode ser vista como emblema da crise de identidade que permeia à concepção do sujeito pós-moderno, conceituado, como desprovido de uma identidade fixa, essencial e permanente, como afirma Stuart Hall: A identidade tornou-se uma celebração móvel, “muda de acordo como a forma que o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida” (Hall, 2014, p.16). Desta forma, os personagens principais do romance buarquiano são desprovidos do elemento mínimo, essencial e permanente de identificação do indivíduo na sociedade, assim, há inserção da metáfora da crise na ausência de suas nomeações, uma vez que o próprio nome é entendido como um registro de identidade, necessária à identificação de todo indivíduo em variados aspectos e vínculos sociais.

1.5 *ESTORVO*: DESNORTEIO, MOVÊNCIAS E CRISES

Em *Estorvo* há vários descentramentos que conduzem este sujeito, personagem buarquiano, às sucessivas crises. De fato, ele é um indivíduo isolado que perambula em uma metrópole anônima e impessoal sem registro de um nome, um estorvo, ora com bagagem, ora desprovido dela, sem destino determinado, ou seja, um personagem de identidade mal resolvida, tendencioso para o bem ou para o mal, optando pela forma que melhor lhe convém, assim, percorre espaços sociais diversos em busca de si – um forasteiro –, e suas crises identitárias.

A própria ideia de identidade repousa sobre uma “crise”, assevera Bauman, posto que surgira da ideia entre o pertencer e o esforço que esta ideia teria desencadeado “no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões

estabelecidos pela ideia — recriar a realidade à semelhança da ideia” (BAUMAN, 2005, p.26). Sendo assim, entremeio a perda de si, o protagonista de *Estorvo* busca freneticamente por este pertencimento, recuperar a si, aquilo que o fazia sentir-se um sujeito integrado e estável, em que concernia o seu mundo econômico e social.

Desestabilizado financeiramente, embora de classe média, o protagonista de *Estorvo* passa por sucessivas crises financeiras; sem ocupação profissional é a irmã quem paga suas contas, inclusive o aluguel do apartamento onde mora e, durante o período em que esteve casado chegou a ser sustentado pela sua mulher, uma antropóloga com quem viveu quatro anos e meio. Mulher de “coração instável” (BUARQUE, 2004, p. 38), denominação dada por ele, por ela sempre perdoá-lo, e, apesar da separação ele sempre recorre a ela a fim de certos favores, além de manter alguns pertences em sua casa. Quando casado, certifica o protagonista: “Entrei nuns empregos que ela me arrumou, na segunda semana [...] casa. No último ano foi ela quem começou a trabalhar fora” (BUARQUE, 2004, p.40). Desta maneira, o sujeito de *Estorvo* vive em constantes conflitos e contradições, tanto é que, enquanto ele espera receber o dinheiro das joias que roubara da irmã e vendera ao ruivo (líder dos traficantes que invadiram o seu sítio) muitas coisas passam pela sua cabeça; planeja viajar, conhecer outros países, mas, simultaneamente, sugere tendência à comodidade, como mostra o fragmento, “quando o ruivo vender as joias, o meu quinhão dê para viver o que, oito meses, um ano, talvez mais. Talvez dê para viajar, conhecer o Egito, ir para a Europa e andar no metrô onde as mulheres usam joias”¹⁰. Não obstante, pois o protagonista prefere que o pagamento demore, afirma que não o desagrada “estar assim suspenso no tempo, contando os azulejos da piscina, chupando as mangas” (BUARQUE, 2004, p. 85), que são trazidas pelo velho caseiro. Mas, para a sua infelicidade, recebe como pagamento uma mala cheira de drogas que “continha duas vezes o valor das joias” (BUARQUE, 2004, p. 93). Porém, o protagonista não pensa em vender as drogas, mas apenas se livrar da mala com as drogas, temendo ser pego pela polícia, pois a cidade “está sempre assim de polícia” (BUARQUE, 2004, p. 85); e após longas tentativas inúteis para encontrar um destino certo para a sua mala, acaba perdendo-as, mala e drogas, demonstrando, desta maneira, total fracasso no mundo do poder paralelo, o do crime.

Reportemos, pois, ao segundo descentramento advindo do sociólogo jamaicano Stuart Hall (2014), o que irá nos permitir analisar os possíveis conflitos do protagonista de

¹⁰ Percebe-se aqui a ironia, viajar para lugares onde mulheres usam joias, com o dinheiro advindo das joias que roubara da irmã.

Estorvo no referente à sua sexualidade. Nesse sentido, Hall argumenta à luz do austríaco, médico neurologista e criador da Psicanálise Sigmund Freud (1856-1939) que, nossa sexualidade e a estrutura dos nossos desejos são móveis, pois são formadas com bases em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente do sujeito, sobretudo que “funcionam de acordo com uma ‘lógica’ muito diferente daquela da Razão, arrasa o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o ‘penso, logo existo’, do sujeito de Descartes” (HALL 2014, p. 23).

Sendo assim, em função da ambiguidade que permeia o texto buarquiano aqui analisado, o narrador-personagem de *Estorvo* deixa transparecer total desajuste no que tange à sua sexualidade, razões que nos levam a investigar os possíveis descentramentos deste sujeito no referente a este assunto. O intuito é tentar esclarecer se esses fatores estão correlacionados com suas crises identitárias. Nesta empreitada, investigaremos a relação do protagonista com sua irmã, com sua ex-mulher e com seu amigo.

Tudo indica que o protagonista de *Estorvo* nutre sentimentos incestuosos no que se refere à sua irmã, pois fica “desequilibrado” diante dela. Destaquemos, pois, um excerto que comprova um sentimento incomum entre irmãos: “Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo [...] me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar” (BUARQUE, 2004, p. 18). Em certa ocasião, o protagonista visita a irmã de surpresa e a encontra na piscina com alguns amigos, “lembro que usava um maiô inteiro, cor de vinho. Dei um mergulho [...] mas não me entrosei porque ali só se falava de viagens, de cidades e pessoas interessantes que nunca vi.” Certo da ausência de outras pessoas no interior da casa, o protagonista adentra o quarto da irmã, não “tanto querendo ir, mas como que sendo chamado”, não compreendendo, todavia, o “por que, passou-me a ideia de que minha irmã queria que eu olhasse o seu quarto, dispensando família, amigos e criadagem do meu caminho.” Temendo ser visto por alguém e não entende o porquê daquela ação impulsiva, o sujeito de *Estorvo* adverte: “Se eu tivesse pedido à minha irmã, claro que ela largaria os amigos na piscina e me mostraria a casa inteira de bom grado. Mas ela topar comigo no quarto [...] seria lamentável” (BUARQUE, 2004, p. 62-64).

Entre os seus fragmentos de memória, o protagonista recorda de quando era criança e já não compreendia muito bem os seus estranhos sentimentos pela irmã,

íamos ao sítio de carro com meus pais, eu e minha irmã no banco traseiro. Curva para o meu lado, e eu jogava o corpo para cima dela, fazendo ‘ôôôôôôôô’. Curva para o lado dela, e era ela que caía para cá: ‘ôôôôôôôô’. A lembrança me bate com tanta força que chego a sentir o cheiro da cabeça da minha irmã, que ela dizia que era do cabelo, e eu dizia que era da cabeça, porque ela mudava de *shampoo* e o cheiro continuava o mesmo, e ela dizia que eu era criança e confundia tudo, mas eu tinha certeza que aquele cheiro era da cabeça dela, então ela me perguntava como era o cheiro, e eu perdia a graça porque não sabia explicar um cheiro, daí ela dizia ‘tá vendo’, mas a verdade é que nunca esqueci, já cheirei a cabeça de muitas mulheres e nunca mais senti nada igual (BUARQUE, 2004, p. 69-70).

Pelo que temos observado, podemos deduzir que o sujeito de *Estorvo* nutre sentimentos incestuosos pela irmã, desde a sua infância, são sentimentos que o perturba, pois ele não compreende e tampouco consegue controlá-los. O que não fica claro no romance é se esses sentimentos são recíprocos. Portanto, vivendo os seus constantes conflitos, o protagonista não se entende, também não entende os outros e, por isso, sente-se constantemente constrangido, com “a alma canhota. Tensa” (BUARQUE, 2004, p. 50).

Com suas atitudes sempre involuntárias, o “Eu” estorvado não se mostra exato em suas concepções ou ações, não sabe direito o que quer, ou se quer querer alguma coisa, ou se quer desejar. O que se torna nítido em certa ocasião em que, diante de sua ex-mulher, chorando e se debatendo na cama, “fica deitada de bruços, soluça com o corpo inteiro, e não sei o que fazer”. Então, sente um forte desejo sexual e afirma ser um contrassenso, “Eu mesmo não entendo esse desejo é contra mim”. E é esse seu conflito: “Eu não queria desejar uma mulher assim arreventada. E se ela me vir neste estado, vai achar que é de propósito” (BUARQUE, 2004, p. 55).

A relação de amizade do protagonista de *Estorvo* com um homem mais velho, esquerdista, que recebia rapazes no apartamento e declamava poesia em francês em bares, também é posta no romance de forma ambígua, sugerindo, assim —, a indefinição sexual do protagonista de *Estorvo* — que atesta: “Eu ficava sem jeito porque ele declamava alto demais e olhando para mim, e as outras pessoas na mesa não entendiam os versos [...] Não sei o que essas pessoas pensavam de mim, do meu amigo, da nossa amizade” (BUARQUE, 2004, p. 43-44).

Além disso, ao que indica a narrativa, o fator principal para perda de identidade do protagonista pode estar relacionada com o seu amigo, concomitantemente, com o seu casamento. Somos informados pelo protagonista que:

O álcool que levava o meu amigo para o lado da poesia também podia atacar seus nervos, deixá-lo agressivo. Era noite, e já estávamos jantando na varanda quando ele decidiu que eu era um bosta, sem mais nem menos. Disse assim mesmo: ‘você é um bosta’. E disse que eu devia fazer igual ao escritor russo que renunciou a tudo, que andava vestido como um camponês, que cozinhava seu arroz, que abandonou suas terras e morreu numa estação de trem. Disse que eu também devia renunciar às terras, mesmo que para isso tivesse de enfrentar minha família, que era outra bosta (BUARQUE, 2004, p.82-83).

Após a longa discussão, os dois deixam o sítio e vão para a cidade “deixando a cancela aberta” (BUARQUE, 2004, p. 83) e, não voltando lá para fechar. Já na cidade, nesta mesma noite, em uma festa de formatura o protagonista conhece a mulher com quem irá se casar, e o amigo “não achou grandes coisas, a antropóloga”. Ainda assim, o protagonista afirma: “Casei com a antropóloga no mês seguinte, vivi trancado com ela quatro anos e meio, e nunca mais soube do meu amigo” (BUARQUE, 2004, p. 84). Todavia, o protagonista destaca: “ele andou me procurando depois que casei, mas eu nunca soube o que ele queria. Descobriu meu telefone, e lembro agora que ligava numas horas que minha ex-mulher julgava inconvenientes” (BUARQUE, 2014, p. 111); é que às vezes, “o reflexo de uma intenção” pode estar correlacionada há outro tempo, como em uma das tardes no sítio com seu amigo, em que o protagonista poria suas mãos no joelho do amigo, “sem saber por que o fazia, e ‘disse não’ [...] fui preparar uma caipirinha dupla” (BUARQUE, 2004, p. 82).

Convém esclarecer que, no início do casamento sua mulher atendia aos telefonemas e inventava sucessivas desculpas, com intuito de impedir o diálogo entre os amigos. No entanto, o amigo não convencido das desculpas e do rompimento da amizade, do relacionamento, sempre tornava a ligar,

dez minutos depois, e minha ex-mulher sempre alcançava o aparelho antes de mim. E se algo a deixava possessa, era dizer ‘alô’ e ninguém se manifestar do outro lado. Eu achava que às vezes podia ser minha mãe, mas ela jurava que não, era sempre ele, a respiração era dele. Minha ex-mulher, que já não simpatizava com o meu amigo, passou a detestar o telefone. A qualquer hora que tocasse, ela dizia ‘deixa tocar, que é aquele homem’. Na cama, perguntava o que tanto aquele homem queria comigo, mas eu não podia saber, nunca atendi ao telefone. E quando ela resolveu tirar o aparelho do gancho de uma vez por todas, considerei uma boa medida (BUARQUE, 2014, p. 111).

Portanto, pode haver uma situação de homossexualidade reprimida que influenciou na perda de identidade do personagem-narrador, uma vez que antes de se casar ele tinha uma vida social “estável” com seu amigo, conhecidos e família. Porém, rigorosamente, abdica de todos seus vínculos sociais ao se casar, o contato com o amigo e com todo o mundo exterior, passando a restringir-se ao interior da casa, perambular pela casa, “a minha jornada [...] era andar de um lado para o outro da casa” (BUARQUE, 2014, p. 41).

A pesquisadora Kathryn Woodward, em seu texto “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” (2014) afirma que:

As identidades sexuais também estão mudando, tornando-se mais questionadas e ambíguas, sugerindo mudanças e fragmentação que podem ser descritas em termo de uma crise de identidade [...] essas diferentes identidades podem entrar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido em uma identidade interfere com as exigências de outra (p.32).

As palavras de Woodward indicam que podem ocorrer tensões entre os diferentes tipos de identidades, de modo que muitas vezes uma interfere na outra de forma conflitante. Em *Estorvo* podemos justificar esta assertiva, uma troca de identidade, como relata o narrador: “Quatro anos e meio vivi com essa mulher. Mas vivi de me trancar com ela, de café na cama, de telefone fora do gancho, de não dar as caras na rua” (BUARQUE, 2014, p. 40). Por fim, somos informados pelo narrador que, após um aborto que a sua mulher cometera a contragosto, ela deixa de amá-lo; “voltou do médico com uma cara horrível, bateu a porta do quarto e disse que tinha tirado o filho. Jogou-se na cama aos soluços e ficou repetindo ‘tá satisfeito? tá satisfeito?’ . foi daí que ela deixou de me amar mais que tudo” (BUARQUE, 2014, p.39) e, conseqüentemente, propôs à separação, então: “Eu entendi e disse que ia continuar pensando nela do mesmo jeito, a vida inteira. Já deixar a casa foi mais difícil. Eu não saberia como me lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar” (BUARQUE, 2014, p. 41).

O protagonista demonstra, assim, total falta de afetos no matrimônio, de modo que a casa torna-se seu refúgio, sua fuga costumeira em que vivera sua individualidade, ele tem apego a casa, “um tipo de ciúme da casa” (BUARQUE, 2004, p.41) e não da pessoa companheira. Assim sendo, com o lar desfeito, ele tem que deixar a casa e tenta retomar sua antiga identidade, recuperar os seus vínculos sociais de outrora; o amigo, os

conhecidos, a família e também retorna ao sítio.

1.6 A CRISE DO “EU”, A BUSCA DE SI

Em busca de si, em meio as suas crises identitárias, o protagonista de *Estorvo* tenta recuperar seus vínculos sociais. Movido por uma sensação de insegurança vai à casa de sua irmã em busca de auxílio financeiro, onde é barrado pelo vigia que, por obrigação, pergunta-lhe seu nome e destino, ou seja, sua identidade e identificação. Na guarita fortificada do condomínio, em um bairro nobre da cidade, o vigia analisa que o personagem está a pé e examina seus sapatos. “Interfona para casa 16 e diz que há um cidadão dizendo que é irmão da dona da casa. A casa 16 responde alguma coisa”. Só então, o grande portão da entrada do condomínio se abre “aos pequenos trancos, como que relutando em me dar passagem” (BUARQUE, 2004, p.11). Todavia, para chegar a casa 16 há outro portão com grades de ferro, além de cães e dois seguranças armados, pois, apesar de o condomínio ser superprotegido, sempre corre perigo de assalto, por isso, a necessidade de precaução.

Como se nota, há neste contexto a representação da violência urbana; com as abissais desigualdades sociais e suas consequências, tais como, o elevado índice de criminalidades tão visíveis nos tempos modernos, e, com a ineficácia proteção da segurança pública, os cidadãos tendem a refugiar-se, cada vez mais, sobre grades de proteção. E levando-se em conta as inúmeras vezes em que o narrador faz menção aos portões e grades de ferro que ocupam vários espaços no romance, fazem com que essas representações remetam-se também à concepção de sociedade moderna concebida pelo o filósofo estadunidense Marshall Berman (1940-2013).

Apropriando-se de uma metáfora, o filósofo argumenta que a sociedade moderna é um cárcere, e “as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade [...] quase podíamos dizer sem ser” (BERMAN, 2007, p. 39). É preciso esclarecer que Berman adota a perspectiva de cárcere e/ou carcereiro posta pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), argumentando que este não acredita em nenhuma possibilidade de liberdade individual, pois Foucault, de

acordo com Berman, “nega qualquer possibilidade de liberdade, quer dentro quer fora” (BERMAN, 2007, p. 47) de toda e qualquer instituição social.

Em *Estorvo*, o protagonista parece estar ciente das categorias organizacionais e sociais que aprisionam e classificam as posições dos sujeitos e dos espaços, avaliando as diferenças de cunho social e a maneira em que esses indivíduos são interpelados pelas suas aparências. Justifica-se no pensar do protagonista que enxerga no olhar do vigia o julgamento de que ele seria indigno de ocupar aquele espaço, como mostra o fragmento, “me vê subindo a ladeira, repara nas minhas solas, e acredita que eu seja o primeiro pedestre autorizado a transpor aquele portão” (BUARQUE, 2004, p. 11). Além disso, o protagonista esclarece: “O empregado não sabe que porta da casa mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita. Para, torce a flanela para escoar a dúvida, e decide-se pela porta da garagem, que não é aqui nem lá” (BUARQUE, 2004, p.13), e, como se não bastasse à indiferença, o cunhado o apresenta ao amigo “dizendo ‘e esse’. O grisalho diz que é sempre assim, que em toda família que se preze existe um porra-louca” (BUARQUE, 2004, p. 61).

Portanto, o protagonista de *Estorvo* sugere estar vivenciando uma experiência desconfortável, ou seja, há um distúrbio de direção causada pela forma que ele é visto no espaço social o qual sua irmã pertence e isso lhe causa desconforto, pois devido sua condição social e comportamental a sua dignidade é sonogada, posta à prova, situando-o, por assim dizer, num “entre-lugar”.

Esses “entre-lugares”, conforme o teórico indiano Homi K. Bhabha (1998, p. 20), favorecem “o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidades e postos inovadores e contestação, no ato de construir a própria ideia de sociedade”. Assim sendo, aos olhos de Bhabha,

o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados [...] apesar de histórias comuns de privações e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades, podem nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável (1998, p. 20).

Inexoravelmente, são inúmeros os conflitos e sucessivas crises pelas quais passam um sujeito nessas condições do protagonista de *Estorvo*, marginalizado em sua busca frenética pelo pertencimento social, sobretudo familiar. Deste modo, na tentativa de recuperar sua antiga identidade o protagonista retorna ao sítio e ao deparar-se com a

cancela aberta sente-se incomodado, pois rememora da última vez, há cinco anos, em que esteve no sítio com seu amigo e a deixaram aberta.

A cancela do sítio é citada várias vezes no romance de forma alegórica, ora aberta, ora entreaberta, ora trancada com correntes e cadeados. Deste modo, estando aberta deveria sinalizar a livre passagem para outro lugar, o sítio familiar, o contato com a natureza, a sua identidade. Paradoxalmente, quando a cancela está aberta ou entreaberta, o narrador reforça a dificuldade de penetração do espaço, ainda que a passagem esteja supostamente livre, ela é posta de forma contraditória, portanto – mais impenetrável.

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora (BUARQUE, 2004, p. 23).

Vencido a cancela e perdido em si mesmo, por não reconhecer-se e nem mesmo os espaços do sítio, o protagonista rememora as bananeiras que outrora cultivavam no sítio. Quando percebe está caminhando entre uma plantação de maconha:

Eu me lembrava de bananeiras, não de uma lavoura assim exuberante. O bananal cobre toda a vertente posterior do vale. Nas trilhas regulares entre as bananeiras, foram cultivados arbustos de folhas agudas e tensas, e como que umas espigas marrom-bronzeadas nas extremidades de seus galhos mais altos. Sem se importar com o velho, homens e mulheres descartam as folhas e colhem as inflorescências com mãos oblíquas, furtivas (BUARQUE, 2004, p. 85).

O sítio não representa mais um lugar de paz, de refúgio. Neste novo cenário o que impera é o caos, a desordem e quanto mais tenta fugir dos perigos que o cerca o “Eu” estorvado parece estar correndo ao encontro deles. Com os latidos dos cães, afirma: “No ermo em que estou, só posso fugir em direção à casa e o volume crescente dos latidos dá-me a impressão de estar correndo ao encontro dos cães. E por fugir ao contrário, sinto-me duas vezes mais veloz” (BUARQUE, 2004, p. 24). Coagido com os cães, se depara com os traficantes que invadiram o sítio e também não desejam a sua presença: “O dos anéis pergunta quem eu penso que sou e que porra eu faço naquela propriedade. [...] Saca um relógio antigo tipo cebola, e diz que tenho cinco minutos para sumir do mapa” (BUARQUE, 1991, p. 33). Perante o ocorrido, ao invés de defender seus direitos de

cidadão, de proprietário, o “Eu” estorvado, recua, fugindo assustado e extremamente confuso se esconde. Sente-se aliviado ao avistar um carro de polícia adentrando o sítio, pensa em identificar-se, mas prefere esconder-se entre o bambuzal:

Um carro velho vem entrando no sítio com a descarga solta. Levantando poeira, uma camionete caquética penetra a cancela. Uma camionete preta e branca sacolejando na estradinha de terra batida, e é a polícia. Eu, por um lado, quero me atirar no seu caminho, acenar com os dois braços e gritar ‘sou eu!’. Por outro, quero mergulhar de cabeça no bambuzal, e é isso que faço. Vejo o camburão seguir para o riacho, ultrapassar o camping e manobrar adiante, estacionando de ré contra o celeiro. Despenco pelo barranco, agarrando-me nos bambus, a tempo de ver o ex-pugilista descer do volante, o ruivo pelo outro lado. O ex-pugilista abre a porta de trás, e quem salta da gaiola é o moleque da cabeça raspada, seguido dos gêmeos que calçam os pneus traseiros com dois tijolos. Todos afastam-se às pressas do camburão, como se ele fosse explodir. Todos exceto o moleque, que entra assobiando no celeiro e reaparece daí a pouco, acompanhado dos peões da colheita. Esses saem com uns sacos gordos de lona verde, que descarregam na traseira do camburão. Lotam o compartimento, fechando a porta com dificuldade (BUARQUE, 2004, p. 90-91).

Os paradoxos, as contradições de significados entre o que é e que deveria ser, como no caso da polícia que deveria protegê-lo enquanto cidadão e proprietário do sítio aqui representa o seu contrário, o seu viver e pensar contra a lógica. E essas destabilizações das identidades e referenciais são marcas características da desintegração social contemporânea que Buarque retrata em *Estorvo*.

Além disso, notadamente, a tecnologia ocupa todos os espaços do sítio, constata-se, entre tantos aparatos tecnológicos, o video-game, o *wolkmem*,¹¹ aparelhos de televisão e telefone. Além de os barulhos ensurdecadores dos roncões dos motores das motos vermelhas cilindradas e, quanto mais vermelha e potente for a moto e o motor, representa que o seu ocupante é “mais que os outros, em cilindradas e autoridade”(BUARQUE, 2004, 32). Há aí, portanto, estreita relação entre o ser e o ter. Da mesma forma, existem os blusões coloridos cheios de *logotipos* dos personagens do sítio. Em meio a tudo isso, impera a marginalidade e a miséria, como resultado deste progresso. Isso se justifica com os tantos empregados do sítio, que vivem a face contraditória da vida moderna. Homens, mulheres e também crianças que trabalham no cultivo (plantio e coleta das lavouras)

¹¹ Aparato tecnológico em voga, na época da escrita do livro *Estorvo*.

tentam equilibrar os enormes balaíos em suas cabeças, suas vidas são marginalizadas – vivem em situação de extrema desumanidade –. O narrador assegura:

Não calculo quantos sejam, pois andam em grupos e se parecem uns aos outros, todos muito magros e muito flácidos. Viram o rosto quando cruzam comigo, mas dá para notar que têm manchas brancas ou verrugas apinhadas na pele. No relance, vejo que alguns têm falhas na boca, nas orelhas, no nariz, e uma mulher, que nem deve ser velha, parece que em vez de rosto tem uma esponja. Convergem para o camping e enfurnam-se nas barracas, dois a dois. As barracas acionam suas músicas, uma querendo sobrepujar a outra, e o som que emana é insuportável (BUARQUE, 2004, p. 85- 86).

Neste ambiente infernal, o protagonista tenta encontrar-se, também, por meio da diferença, entendendo que um caminho propício para compreender a própria identidade é através da diferença, como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2014). Na concepção do escritor brasileiro, identidade e diferença são conceitos inter-relacionados, ou seja, “estão numa relação de estreita dependência” (SILVA, 2014, p. 74) embora, algumas vezes disfarçadamente, tanto que Silva compreende tratar-se de um fenômeno de convenção da língua, argumentando que, perante a:

Afirmção sou ‘brasileiro’, na verdade, é parte de uma cadeia de ‘negações’ de expressões negativas de identidade, de diferenças. Por trás da afirmação ‘sou brasileiro’ deve-se ler: ‘não sou argentino’, ‘não sou chinês’, ‘não sou japonês’ e assim por diante, numa cadeia, neste caso, quase interminável. Admitamos: ficaria muito complicado pronunciar todas essas frases negativas cada vez que eu quisesse fazer uma declaração sobre minha identidade. A gramática nos permite a simplificação de simplesmente dizer ‘sou brasileiro’. Como ocorre em outros casos, a gramática ajuda, mas também esconde (SILVA, 2014, p.75).

Em o *Estorvo*, a busca pelo entendimento do protagonista em que concerne à sua definição identitária ocorre também pela relação de comparações entre diferenças. Algumas vezes de forma nítida, outras sutis. Em relação à primeira, temos a passagem do retorno ao sítio, em que diante do velho caseiro o protagonista avalia algumas diferenças existentes entre ele e seu pai.

Penso em lhe dar uns tapas nas costas e dizer ‘há quantos anos meu tio’, mas a intimidade soaria falsa. Meu pai entraria soltando uma gargalhada na cara do velho, passaria a mão naquele cabelo gorduroso, talvez

chutasse o tamborete e dissesse ‘levanta daí sacana!’. Meu pai tinha talento para gritar com os empregados; xingava, botava na rua, chamava de volta, despedia de novo, e no seu enterro estavam todos lá. Eu, se disser ‘há quantos anos, meu tio’, pode ser que ofenda, porque é outro idioma (BUARQUE, 2004, p. 25).

Portanto, por este viés, uma identidade pode ser construída a partir de sistemas classificatórios de diferenças, como assegura Tomaz Tadeu da Silva (2014). Assim, o protagonista de *Estorvo*, por meio de um resgate da memória, estabelece uma relação de diferenças existentes entre ele e seu pai, na tentativa de sua própria definição identitária. Isso ocorre, segundo Kathryn Woodward, porque “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença [...] por meio de sistemas simbólicos de representações quanto por meio de forma de exclusão social” (WOODWARD, 2014, p.40).

Sozinho, inadaptado e isolado, o sujeito de *Estorvo* é um clandestino – posto à margem – seja pela classe que detém prestígio social e poder econômico, seja pelos que detém o poder paralelo. Essa dualidade marginal leva-nos a considerá-lo um elemento de fronteira, situando-se, por assim dizer, entre fatos concretos e a abstração, posto de maneira movediça tanto entre classes sociais distintas e conflitantes, quanto no tempo, que é dividido entre um passado afortunado com recursos financeiros, pertencimento familiar e prestígio social, e um presente incerto, sombrio, predominado pela solidão, ausência de diálogos e laços afetivos. O personagem está, concomitantemente, nem aqui nem lá. “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”. Situando-se, desta forma, “nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade” (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Essas palavras do escritor brasileiro Silviano Santiago, que foram extraídas do seu texto “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000), traduzem a forma em que podemos enxergar este personagem buarquiano que, personifica a crise de um sujeito em meio ao caos dos tempos modernos; vivenciando sucessivas crises, dentre elas, identitárias, sexuais e financeiras, este sujeito não consegue se situar em lugar algum, por isso perambula em ambientes distintos em busca de si. Assim é que vive mergulhado em seus conflitos pessoais, sociais e as incertezas de valores em mundo hostil, onde imperam as desigualdades sociais, a violência, a solidão, a incompreensão, enfim – a desumanidade –.

Em sua clandestinidade, o sujeito estorvado caminha sem rumo, sem perspectiva, sem sonhos – com suas identidades em conflitos e desajustes constantes.

1.7 DISCURSOS, IDEOLOGIA E REPRESENTAÇÃO

Segundo consta no dicionário de Língua Portuguesa Aurélio, o vocábulo discurso é originário do Latim “[Lat. *discursu.*] sm.1. Peça oratória proferida em público, 2. Exposição metódica sobre certo assunto; arrazoado”(FERREIRA, 2010, p.258). Todavia, pelo menos, dentro dos estudos literários e filosóficos, discurso é visto por outros vieses. Já ideologia é posta como: “[Ideo+Logia.] sf. 1. Conjunto de ideias que tem por base uma teoria política ou econômica. Modo de ver, próprio de um indivíduo ou de uma classe”(FERREIRA, 2010, p.406).

De acordo com o filósofo francês Michel Foucault, em seu livro intitulado, *A Arqueologia do Saber*, (2008) discurso, entre tantas outras definições, é “um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva [...]” (p.132). Portanto, em sua concepção, discurso é um enunciado que tem as margens povoadas de muitos outros enunciados, que fazem parte de determinada prática discursiva. Sobre formação discursiva, Foucault argumenta que,

é preciso, pois, compreender um feixe complexo de relações que funcionam como regra: ele descreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou tal objeto, para que empregue tal e tal enunciação, para que utilize tal ou tal conceito, para que organize tal e tal estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade da prática (FOUCAULT, 2008, p. 82-83).

Em outras palavras, podemos conceber o conceito de formação discursiva foucaultiano pela constituição de um feixe de enunciados marcados pela mesma regularidade, regras de formação. Portanto, ela é caracterizada por um sistema de dispersão que forma possibilidades reguladora entre enunciados, não se valendo, desta forma, de unidade única. Sendo assim, de acordo com Foucault, as relações discursivas são estabelecidas a partir de uma série de fatores, a saber, “instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação,

modos de caracterização [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 50). Portanto, o discurso, aos olhos de Foucault, não se refere apenas à análise do enunciado como uma frase ou preposições, esses atributos são para ele, apenas unidade rudimentar do discurso que juntamente com outros elementos adquirem significados diversos.

Citemos, pois, também, a concepção de discurso concebido pelo filósofo francês Michel Pêcheux (1988) com seu livro, *Semântica e Discurso: Uma crítica à afirmação do Óbvio*. Pêcheux (1938-1983) é fundador da Análise de Discurso, da vertente francesa, que teoriza como a linguagem está materializada na ideologia e como esta se manifesta na linguagem. O filósofo francês concebe o discurso, enquanto efeito de sentidos, como um lugar particular em que esta relação ocorre. Pela análise do funcionamento discursivo, ele objetiva explicitar os mecanismos da determinação histórica dos processos de significação.

O sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma preposição, etc, não existe ‘em si mesmo’ (isto é na sua relação transparente com literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinada pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio – histórico no qual as palavras, expressões e preposições são produzidas (isto é reproduzida) (PÊCHEUX, 1988, p.160).

Por este mesmo viés, o linguista brasileiro, José Luiz Fiorin (1990) assegura que:

O discurso deve ser visto como objeto linguístico e como objeto histórico. Nem se pode descartar a pesquisa sobre os mecanismos responsáveis pela produção de sentido e pela estruturação do discurso, nem sobre os elementos pulsionais e sociais que o atravessem. Esses dois pontos de vista não são excludentes nem metodologicamente heterogêneo. A pesquisa hoje precisa aprofundar o conhecimento dos mecanismos sintáticos e semânticos geradores de sentido [...] necessita compreender o discurso como objeto cultural, produzido a partir de certas condicionantes históricas (FIORIN, 1990, p. 177).

Discurso concebido por este olhar remete, também, ao conceito de ideologia althusseriano. Em *Ideologia e aparelho ideológico do Estado* (1974), o filósofo francês Althusser defende que o Estado mediante seus aparelhos repressores (governo, exército, polícia, prisão, etc.) e seus aparelhos ideológicos (instituições, escola, família, religião, a maioria dos jornais, etc.), intervém na sociedade pela repressão ou pela ideologia.

Na visão de Althusser, o termo repressivo indica que “funciona pela violência – pelo menos no limite (porque a repressão, por exemplo, a administrativa pode revestir de

forma não física)” [...] (ALTHUSSER, 1974, p. 43). Já ideologia, de acordo com o filósofo francês, interpela os indivíduos transformados em sujeitos por meio das práticas reguladoras do Estado. Aliás, o autor argumenta que, “a categoria do sujeito é constitutiva da ideologia, que só existe pela constituição dos sujeitos concretos em sujeitos”. Dito de outra maneira, “toda ideologia interpela os indivíduos concretos como sujeito concretos, pelo funcionamento da categoria do sujeito” (ALTHUSSER, 1974, p. 98-99). Ainda, segundo o autor, a ideologia é sempre unificada, apesar de suas “contradições e de sua diversidade, a ideologia dominante, que é da classe dominante” (ALTHUSSER, 1974, p. 48) intervém sobre as outras ideologias, por intermédio de alianças.

Em *Estorvo* isso é justificável, porque o personagem-narrador refere-se à figura do pai como autoritário, que se utiliza de repressão pela força e pela ideologia. Em consonância a isto, o “Eu” estorvado relembra de sua infância e descreve algumas características do seu pai. Ele usava “fardas brancas, os ternos príncipe-de-gales, capotes de lã, um smoking, um summer-jacket e uns sapatos de cromo alemão que eu até tentei herdar, mas ficaram grandes”; e talvez a mãe “ache ridículas aquelas fardas, aquele uniforme de gala, ridículos todos aqueles ternos do mesmo padrão, talvez ela ache papai ridículo” (BUARQUE, 2004, p. 98). Talvez, porque seu pai era um sujeito tirano e racista que criava os filhos de maneira severa, (demonstraremos, com trecho negrito) e, considerando a menção às fardas e pela descrição do ambiente em que a família residia que era um prédio bem localizado em um edifício luxuoso à beira-mar, o pai era um militar de alto escalão, talvez.

O porteiro quer porque quer carregar a mala, quer correr para me abrir o elevador, quer me chamar de patrãozinho e diz que o bom filho à casa torna. Negro quase azul, embora perdendo o lustre ultimamente, já tinha a cabeça branca trinta anos atrás. Usa sempre o mesmo colete listradinho, com que fica parecendo escravo de cinema. Anda num passo miúdo, sofre de artrose, e vive contente da vida. Certa vez comprou um rádio e deu para escutar programas de variedades, desses em que as pessoas falam de todos os assuntos com eco na voz. O aparelhinho era potente, irradiava do hall para o poço do elevador, e daí para o prédio inteiro. **Uma noite meu pai foi me buscar na rua, e já desceu impaciente, porque quando chegava em casa queria ver todo mundo lá dentro: ‘Qualquer dia eu entro e passo o ferrolho na porta!’.** Arrastando-me de volta pelo pescoço, cruzando o hall pela terceira vez seguida, com o locutor lendo o horóscopo, meu pai mandou o porteiro desligar aquela porcaria. E disse que nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem. O porteiro achou aquilo a coisa mais engraçada. Vendeu o rádio e passou meses rindo muito e repetindo ‘crioulo não tem

signo, crioulo não tem signo’(BUARQUE, 2004, p. 99-100) [grifo nosso].

O protagonista verbaliza, portanto, em suas representações, um discurso repressor e preconceituoso, quer seja, marcado pela ideologia, ou pelo discurso colonizador, como denomina alguns teóricos pós-colonialistas. Aqui, se valendo também de discurso irônico, evidentemente, Chico Buarque retrata em *Estorvo* situações de opressão, submissão e preconceito racial, pois o porteiro por ser negro e pobre não possuía sequer o direito de ouvir seu rádio. Ademais, por ser negro não tem signo, porque “negro não tem signo”, diz o pai do protagonista. Ao renunciar a posse do rádio, como sabemos, o porteiro assume a postura de subalternidade. Aliás, essas ocorrências perfazem a narrativa, sempre obedecendo a ordens de seus patrões, sendo humilhado, o “porteiro não fala nada, apenas faz sim com a cabeça”; abrindo portas, “andando depressa e chegando devagar, como um boneco de corda” (BUARQUE, 2004, p. 106-105). Portanto, o porteiro personifica, aqui, uma espécie de fantoche. Assim, também afirma Karl Erik Schollhammer, em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009). Nos dizeres do crítico:

A perda de determinação e de rumo dos personagens é uma característica que a prosa da década de 1990 iria prolongar, em narrativas que **oferecem o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações que fletam com o inumano**; jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle. Personagens dessubjetivados são levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência. O que resulta num profundo questionamento existencial, assim como acontece no romance de Chico Buarque de Hollanda, *Estorvo* (1991), e mais tarde em *Benjamim* (1995) (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 33) [grifo nosso].

Ainda sobre raça em *Estorvo*, há os dois personagens moradores da favela que invadem a casa da irmã do protagonista em busca das joias. O cunhado do protagonista, afirma que o negão era menos perigoso que o surfista, este estava dopado e era amador, “o negão pelo menos era um profissional, não tremia as mãos” (BUARQUE, 2004, p. 129). A escolha de um personagem de pele negra como bandido profissional também pode ser vista como representação de um discurso preconceituoso e racista. Além deste, há “o negro desengonçado” (BUARQUE, 2004, p. 114) que é suspeito de assassinar o professor de Educação Física.

Reportando ao porteiro de *Estorvo* e a questões concernentes a subalternidade do negro torna-se relevante trazer à baila Spivak. A teórica indiana pós-colonialista Gayatri Chakravorty Spivak (2010) entende que, o sujeito subalterno é aquele que pertence às camadas inferiores da sociedade, “constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK 2010, p.12), como no caso do porteiro de *Estorvo*. Desta forma, a autora indiana enxerga a condição do sujeito subalterno tensa e desesperadora; aliás, segundo ela, “o sujeito subalterno não tem história e não pode falar” (SPIVAK 2010, p.12), pois o processo da fala, em sua concepção, realiza-se por uma posição discursiva, “uma transação entre falante e ouvinte e, nesse sentido, o espaço dialógico na interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno” (SPIVAK, 2010 p. 13). É necessário frisar que a autora refere-se à fala no sentido de representação — política e social. Neste sentido, no viés de Spivak, a “fala do sujeito subalterno e do colonizado é sempre intermediado por outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um (a) outro (a)” (SPIVAK, 2010 p.14). Sendo assim, por agenciamento, ocorre o silenciamento do sujeito subalterno, pois sua fala será obliterada.

Spivak argumenta ainda que a situação do sujeito subalterno se agrava quando se trata de gênero, uma vez que a mulher, principalmente, se for negra, pobre e colonizada estará mais envolvida que o sujeito subalterno masculino em situação desprivilegiada, pois além de submeter-se ao colonizador deve obediência ao pai ou ao marido, tornando-se, conseqüentemente, subalterna do subalterno, como defende a autora,

apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica do gênero mantém a dominação masculina. Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK 2010, p. 66- 67).

O teórico da Martinica Frantz Fanon, também, escreveu livros fundamentais sobre a diáspora africana, onde analisa as relações entre opressores e oprimidos, bem como suas conseqüências psicológicas. Dentre suas obras, destaca-se: *Os Condenados da Terra* (1968), onde o autor analisa as relações entre colonos e colonizados, relatando as disparidades e assimetrias entre esses agentes. Neste sentido, Fanon discute as diferenças sociais existentes entre os colonos (brancos) e os colonizados (negros e índios). Conforme

Fanon, enquanto os primeiros desfrutam de coisas boas, os últimos encontram-se em situações opostas, “não se importa se nasce ou morre, ou mesmo de que se morre” (FANON, 1968, p 29). Em suas reflexões, o teórico conclui que, “o trabalho do colono é tornar impossível até os sonhos de liberdade do colonizado” (FANON, 1968, p. 73).

Tomando por base as reflexões postas por Spivak e Fanon, podemos pensar que o próprio narrador de *Estorvo* possui um discurso colonizador, embora mascarado por ironia, porque de acordo com ele, apesar de tudo que o porteiro passa, ainda assim vive feliz da vida.

Reportando-nos ainda à questão de discurso, trazemos à baila também a noção de discurso posta pelo linguista brasileiro Evanildo Bechara (2009). Aos olhos de Bechara, discurso é um processo de comunicação individual inserido em determinados contextos, e o texto é o produto deste processo:

Individual, já que é sempre um indivíduo que fala mediante uma língua determinada, e o faz, cada vez segundo uma circunstância determinada. A atividade de falar um indivíduo segundo a conveniência de uma circunstância determinada chama-se discurso. Não confundir discurso, nessa aplicação à atividade, com o texto, que será entendido como produto do discurso. O discurso — assim o texto como seu produto — está determinado por quatro fatores: o falante, o destinatário, o objeto ou tema de que se fala e a situação (BECHARA, 2009, p.32).

A linguagem se realiza, segundo Bechara (2009, p. 33), de acordo com um saber adquirido, apresentando formas de “fatos objetivos ou produtos”. A fala é individual, pois, relacionada com a forma de elaborar textos corresponde ao “saber expressivo”, assim é um saber no próprio ato da realização que se relaciona com a técnica.

Acreditamos que é graça a esse saber expressivo e suas habilidades linguísticas que Chico Buarque conseguiu criar um narrador capaz de fundir em seu discurso a seriedade da existência com a ambiguidade e a ironia da vida, formando assim, uma escrita plurissignificativa. O próprio personagem-narrador comenta possuir tais habilidades, bem como a técnica utilizada por ele para juntar fragmentos de discursos. O contexto a que se refere a citação que destacaremos é uma festa na casa da irmã do protagonista, em que ele foi sem ser convidado, o que sugere que ele não é bem visto na casa. Citemos *Estorvo*, então,

não conheço ninguém, tenho liberdade para contornar as mesas e emendar fragmentos de discursos, discussões, gargalhadas. Outras pessoas se reúnem no gramado formando uma sequência de círculos. Posso observar como se comporta um círculo, como se fecha, como se abre, como um círculo se incorpora em outro. Vejo circunferências que se dilatam exageradamente, até que se rompem feito bolhas e dão vida a novas rodas de conversas. Vejo rodas sonolentas, que permanecem rodas pela geometria, não pelo assunto. Tento acompanhar assuntos que saem de uma roda para animar a outra, e a outra, como uma engrenagem (BUARQUE, 2004, p. 58-59).

O discurso em *Estorvo* é tecido repleto de ornamentos alegóricos, ora com palavras, ora com imagens que remetem a assuntos diversos, quer sejam de cunho social, político, religioso e outros tantos.

Entro na cozinha tomando cuidado para não acordar ninguém. A única luz da casa vem da despensa. Ali passando, vejo o velho e a menina da cabeleira sentados frente a frente, ela no tamborete e ele num monte de estopas. O velho está com o pau duro na mão. A neta sorri para o pau duro na mão do avô. É um pau íntegro, rosado, lúcido, que me parece incompatível com aquela mão toda venosa. Não parece o pau do velho, é mais o pau do blusão de náilon cheio de logotipos que o velho veste. A menina vira o rosto, voltando para mim o mesmo sorriso que valia para o pau. Depois fica séria e se levanta. Passa por mim e vai ter com o moleque seu irmão, que lhe acena com uma fita cassete. Ela coloca a fita no *walkman*, o fone nos ouvidos, e fica andando em círculos na cozinha, a camiseta até os joelhos estampada com a cara de um deputado (BUARQUE, 2004, p. 87);

[...] e seu rosto terá no máximo dez anos, pelos dentes da frente ainda arraigados na gengiva, pelos cabelos impossíveis de pentear, pelo nariz escorrendo. Mas é de mulher feita o corpo que caminha, que escolhe cada passo com um critério do corpo, e que portanto caminha mais com orgulho que com direção, a camiseta até os joelhos com a inscrição ‘Só Jesus Salva’ (BUARQUE, 2004, p. 28);

Passados cinco anos, a porta ainda é de abrir por dentro, enfiando a mão pelo buraco de vidro quebrado. Em seu quarto nos fundos do térreo, o zelador não perde o programa do pastor Azéa, muito menos agora que é pela televisão (BUARQUE, 2004, p. 110),

ou mesmo fazendo menção ao delegado que, “sai com a mão no ombro do senhor de cabelos ralos, que vestiu um casaco de couro e atravessa o corredor de homens sem rosto como um senador, sorrindo e balançando a cabeça para os lados (BUARQUE, 2004, p. 142).

Portanto, em seu discurso o narrador põe em evidência o contraste entre a religiosidade do ser contemporâneo, o dogma cristão e a realidade de seus seguidores, utilizando-se de alegoria, além de outros fatores de cunho político e social, como se vê, estão representados no excerto do texto buarquiano.

Lancemos, pois, um olhar sobre questões de alegoria. Para tal, elencamos alguns conceitos fornecidos pelo crítico literário brasileiro João Adolfo Hansen. Em seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006) o crítico brasileiro assevera que o termo alegoria surgiu a partir da junção de duas palavras gregas “(grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz b para significar a.” (HANSEN, p. 7). Hansen destaca dois tipos de alegorias, uma construtiva ou retórica e outra interpretativa ou hermenêutica, sendo a primeira denominada alegoria dos poetas, sua natureza é expressiva e está intencionalmente tecida na estrutura do texto ou imagem, posto que a retórica clássica a concebeu como uma técnica de ornamento do discurso e “funciona como uma metáfora continuada, consistindo na substituição de um pensamento por outro, numa relação de semelhança” (HANSEN, 2006, p.7). A segunda é denominada alegoria dos teólogos, possui natureza interpretativa “é uma ‘semântica’ de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras” (HANSEN, 2006, p.9).

No percurso de sua pesquisa, Hansen destaca que Quintiliano se propôs a analisar a alegoria considerando a etimologia do seu próprio nome, podendo apresentar, desta forma:

a) Uma coisa (res) em palavras e outra em sentido;

b) Algo totalmente diverso do sentido das palavras.

Conforme **a**, Quintiliano alinha a metáfora, a comparação o enigma; Conforme **b**, discute o ateísmo ou sarcasmo, o provérbio, a contradição. Sua definição de alegoria inclui também a ironia como tropo de oposição, uma vez que a ironia afirma para dizer outra coisa, isto é para negar, e vice-versa (HANSEN, 2006, p. 29) [grifos do autor].

Perante um texto supostamente alegórico, diz Hansen, o leitor tem duas opções, podendo “analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamentam um discurso próprio”, ou então poderá “analisar a significação nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelados na alegoria” (HANSEN, 2006, p. 9).

Em *Estorvo*, diante da assertiva,

Amigo mesmo só me lembro de um. Era alguns anos mais velho e dizia que eu tinha um futuro. Vivía lendo os jornais, as revistas especializadas, depois me contava que era tudo mentira. Recebia correspondência do estrangeiro, ouvia os clássicos, ia publicar em breve um trabalho polêmico sobre não sei mais que matéria. Inventou e criou uma língua chamada desesperanto, tendo organizado uma gramática e farto vocabulário [...] fazia certas previsões que ele mesmo se assustava [...] parece que tinha em seu passado uma história conhecida e admirada por gente de sua geração (BUARQUE, 2004, p. 43),

podemos, seguramente, remetermos a Esperanto, língua universal criada por volta de 1887 pelo filósofo polonês Zamenhof, cujo intento consistia em “gerar maior entendimento entre os povos”¹². O termo esperanto significa aquele que tem esperança. E talvez, por isso, Zamenhof organizara uma gramática semelhante a esta descrita pelo narrador de *Estorvo*. Assim, poder-se-á pensar que, propositalmente, o termo é substituído em *Estorvo* pelo neologismo desesperanto que remete a significação inversa, já que em *Estorvo* apesar de haver diversos recursos tecnológicos destinados à comunicação entre as pessoas, evidencia-se a carência de comunicação, de diálogos entre as personagens.

Hansen assevera, também, que a alegoria concerne em “um procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor”, estabelecendo assim “maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e as circunstâncias do discurso” (HANSEN, 2006, p. 9).

Portanto, estas teorias apontam que, o discurso dos sujeitos insere-se sobre certas condições sociais, devendo-se, pois, diante de qualquer discurso, levar em conta as circunstâncias das enunciações, bem como o seu contexto, deste modo o sujeito estará inserido ou representado por diversas maneiras.

A linguagem literária, por sua vez, consiste em um elaborado trabalho sobre a linguagem, tanto é que Roland Barthes (2013), teórico francês, em sua *Aula*, a enxerga como “grafo complexo da prática de escrever”, significando conforme ele, “trapacear com a língua, trapacear a língua”. (BARTHES, 2013, p.17). Assim, essas trapaças são postas pelo autor como “esplendor de uma revolução permanente da linguagem”. Desta forma,

¹² Fonte:< <http://mundoestranho.abril.com.br>>. Acesso em: 27. Fev.2014.

Barthes assegura compreender por literatura “não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio, portanto, essencialmente, ao texto e o próprio aflorar da língua” (BARTHES, 2013, p.17).

Em *Estorvo*, como já constatado, Buarque “trapaceia” a língua, “trapaceia com a língua”, uma vez que satiriza uma dada “realidade” por meio de alegorias. No fruir da narrativa deparamos com uma série de problemas sociais verossímeis do ponto de vista não ficcional, alguns já demonstrados até o momento. No entanto, para investigação desses fatores sociais foi necessária à aplicação de disciplinas variadas, com finalidades não literárias. Por isso, adotamos o método crítico sociológico proposto por Antonio Candido (2011), que sugere a inter-relação dialética entre a literatura e outras disciplinas, assegurando que a crítica que objetiva integridade não pode dispensar disciplinas auxiliares, pois elas são necessárias para esclarecer alguns dos aspectos do objeto literário, valendo inclusive, as críticas cuja visada consiste em priorizar os aspectos formais da literatura.

É preciso esclarecer, todavia, que Candido defende que a crítica literária sociológica não deve se limitar ao apontamento de dados sociais encontrados no contexto externo ao objeto literário, uma vez que este tipo de análise se enquadraria mais à sociologia da literatura. Ademais, o crítico argumenta que os fatores de cunho social sempre estiveram presentes na literatura, visto que a arte literária,

como fenômeno de civilização, depende para se construir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, daí determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo nem sempre transposto com felicidade (CANDIDO, 2011, p. 21).

Portanto, a análise crítica sociológica que almeja integridade, não deve proceder de forma unilateralmente sociológica, devendo, o crítico utilizar os elementos que o direcionam de forma coerente a interpretação do objeto. No entanto, “nada impede que o crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que utilize como componente de estruturação da obra” (CANDIDO, 2011, p. 17). Desta maneira, o crítico brasileiro defende que devemos considerar os outros aspectos que constituem o trabalho literário, tais como; linguagem, narrador, personagem, ambiente, tempo, espaço, dentre outros elementos que tecem o fio narrativo, pois é no conjunto que o trabalho literário “garante sua eficácia

como representação do mundo” (CANDIDO, 2011, p.22) e, deste modo, a análise adquire uma relevância maior, estudando a obra no seu conjunto, ou seja, trabalhando forma e conteúdo, concebendo os dados sociais estruturados na inter-relação com os outros elementos que constituem o objeto literário, que torna a narrativa verossímil.

SEÇÃO 2

DIÁLOGOS TEÓRICOS: UM OLHAR SOBRE O ROMANCE E A MODERNIDADE

2. DIÁLOGOS TEÓRICOS: UM OLHAR SOBRE O ROMANCE E A MODERNIDADE

Mesmo aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por algum viés de lembrança.

Estorvo – Chico Buarque.

2.1 UM OLHAR SOBRE O ROMANCE E A MODERNIDADE

O romance contemporâneo, como sabemos, assumiu em sua multiplicidade de formas novos modos de composição, de compreensão, novas formas de narrar, que ora rompem, ora dialogam com a tradição. Partindo deste pressuposto, e para entender melhor nosso objeto de análise que é o romance *Estorvo*, é imprescindível a investigação de alguns percursos tomados pelo gênero, no referente às mudanças sociais e tecnológicas ocorridas ao longo da história em razão da modernidade, e, de que forma essas mudanças refletiram na arte romanesca.

A produção literária contemporânea tem trabalhado constantemente a ideia de fragmentação, cuja perspectiva o pensador húngaro Georg Lukács (2009) utilizou para pensar o romance como característico da era burguesa. Em seu livro intitulado *A Teoria do Romance*, o autor deixa explícito o estado de ânimo da gênese da obra, um estado “de permanente desespero com a situação mundial” (LUKÁCS, 2009, p. 8). Neste sentido, o pensador húngaro buscou repensar o passado pré-capitalista da comunidade grega, de onde provém a epopeia e contrapô-lo dialeticamente à modernidade capitalista. Na abertura de *Teoria do Romance*, Lukács afirma que: “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina” (2009, p, 25).

Para o pensador húngaro, os tempos de fortuna eram os tempos da épica grega, os gregos, em sua concepção, eram felizes por possuírem uma integração com seu próprio mundo, e, apesar da vastidão do mundo, era como se ele fosse sua própria casa, pois eles poderiam orientar-se pelas estrelas, porque o fogo que as consumia era o mesmo que ardia em suas almas, portanto, eles possuíam uma fonte “objetiva”. Lukács sugere que a

consciência individual do mundo moderno viveria uma espécie de exílio, onde a comunhão entre subjetividade e objetividade, entre indivíduo e comunidade não mais existiriam ¹³.

O romance, epopeia de um mundo sem deus, na expressão do autor, seria também a narrativa em que a consciência e a realidade não coincidem. Um mundo no qual os sentidos não se interagem plenamente, o sentido da existência não coincide com o da coletividade, consequentemente, o indivíduo se torna problemático e tenta encontrar sentido na própria experiência, num mundo formado por uma série de convenções que parecem artificiais e até mesmo opressivas. Lukács cita *Dom Quixote* como primeiro grande romance da literatura mundial, “situa-se no início da época em que [...] o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma [...] agora degradado a mera existência [...] os caminhos para a pátria transcendental tornam-se intransitáveis” (2000, p. 106-107). Desta maneira, Lukács não descreve uma desorientação pós-moderna, mas a própria modernidade fundada sobre essa fragmentação da experiência, que não é mero reflexo da revolução industrial, mas de um longo processo, que pode ser pensado como perda da “pátria transcendental”. Não há mais uma fonte de sentido “objetiva” que orienta os indivíduos.

Em *Estorvo* encontramos esta fragmentação do indivíduo, há, portanto, alguns instantes nostálgicos em que o protagonista demonstra a perda da vida simples, bucólica. São momentos em que ele se orientava pelas estrelas, passando noites inteiras, em sua ingenuidade de menino, sozinho à espera da irmã, porém contemplando o céu iluminado, percorrendo os caminhos traçados pelas estrelas celestes:

Lembro que nos fins de tarde eu convidava minha irmã para galgar a pedra, e ela sempre dizia ‘já vou’, mandava-me ir na frente e esperar sentado. Então eu passava a noite sozinho ali em cima, tendo aprendido que a noite é superior ao dia. E que quando amanhece, não é o dia que nasce no horizonte, é a noite que se recolhe no fundo do vale (BUARQUE, 2004, 150).

Talvez a inércia do sítio na minha mente, mais do que a longa estiagem,

¹³ Aos olhos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2005), o mundo atual está prestes a tornar-se universal, repartido em fragmentos mal coordenados. Esta “época líquida-moderna” está fragilizando nossas identidades individuais, por isso estamos sujeitos a passar por várias comunidades. Bauman aponta dois tipos de comunidades; de vida e de destino, de vida os membros vivem juntos em uma ligação absoluta e, de destino são “fundidas unicamente por ideias ou uma variedade de princípios” (BAUMAN, 2005, p. 17).

explique agora essa claridade dura [...] não sei mais por onde passar. Minha brecha pode ser a noite [...] Sento-me na pedra redonda onde eu me sentava quando era pequeno, quando pensava que a noite primeiro enchia o vale, depois é que transbordava para a terra e o céu.

Quando a noite se consuma [...] **sem lua nem estrelas, sem encantos, sem nada**, salto da pedra e vou descendo a estradinha de terra batida sítio adentro (BUARQUE, 2004, p. 23) [grifo nosso].

portanto, na corrida pela estrada batida, ou mesmo ao sentar-se na mesma pedra que sentara outrora, o protagonista observa que as estrelas não são mais caminhos que possam ser transitados por ele. Diante da dura claridade, há, contudo, a perda dos tempos afortunados da perspectiva do pensador húngaro Georg Lukács (2009), em que as estrelas são mapas transitáveis e caminhos a serem transitados.

Walter Benjamin, pensador alemão, em seu texto “O narrador” (1994), tece profundas discussões no referente à arte e a sociedade, defendendo que a arte de narrar consiste na “faculdade de intercambiar experiências” (1994, p. 198), uma forma artesanal de comunicação; constitutiva por grupos de narradores e ouvintes que compartilham suas experiências, suas tradições, e assim obtém suas identidades. Essa forma de narrar, assegura Benjamin, está em extinção, devido os traumas que a humanidade sofreu com a guerra, a difusão do livro e, principalmente, a indústria informativa, por esta obter caráter explicativo e abreviado.

O romance, segundo o autor, difere das narrativas orais, pois tem como base a escrita e sua leitura não é compartilhado de forma coletiva oralmente, uma vez que a “origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Benjamin acredita que o romance esteja essencialmente vinculado ao livro e, consequentemente, ao advento da modernidade que promoveu a criação da imprensa, possibilitando a difusão do livro, por este não possuir caráter imanente à narrativa oral. *Dom Quixote*, obra prima de Cervantes, é, segundo Benjamin, o primeiro grande livro do gênero, pois “*Dom Quixote*, mostra como a grandeza da alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura” (BENJAMIN, 1994, p.201) quebra ou desvia da missão de dar conselhos, além de desprover-se de sabedoria, que são atributos fundamentais, no viés de Benjamin, em que concerne a função do narrador.

O romance, no viés de Benjamin, embora remonte à antiguidade está no cerne que separa a oralidade da escrita, pois, durante um logo percurso encontrou na burguesia ascendente os componentes favoráveis ao seu desenvolvimento: “com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo é um dos instrumentos mais importantes” (BENJAMIN, 1994, 202) fez com que o romance propagasse, bem como a difusão da comunicação informativa, que atrelada ao romance representa uma ameaça à narrativa oral. Portanto, a informação “é tão estranha à narrativa, como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance” (BENJAMIN, 1994, p. 202), já que as variedades de notícias que recebemos diariamente não nos tornam grandes narradores, porque as notícias “já chegam acompanhados de explicações”, o que não é essencialmente o que visa à arte de narrar, sua grandeza consiste em evitar explicações. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decididamente responsável por esse declínio” (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Além disso, e ao referir-se à memória, o autor defende que ela “é a mais épica de todas as faculdades”, argumentando que a memória consiste em uma faculdade épica articuladora do pensamento acerca do passado “que funda a cadeia de tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” e a relação entre narradores e ouvintes consiste no interesse de “conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1994, p. 211). A apropriação da memória no romance ocorre de outra forma, pois o leitor busca com o narrador fragmentos de recordações, que são, muitas vezes, melancólicos, característica de quem perdeu sua identidade e busca preencher sua vida se valendo de eventos do passado, assim o leitor de um romance procura realmente homens que possam ler o sentido da vida: “Com efeito, ‘o sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance” (BENJAMIN, 1994, p. 212). Este apenas se revela mediante a morte, seja ela no sentido figurado ou real, visto que a morte é um instante em que o indivíduo transmite sua sabedoria para comunidade e tendo sido afastada da comunidade pertencente, o leitor do romance é seduzido pela morte do personagem do livro: “Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter altamente exemplar [...] Hoje os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar a hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais” (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

Benjamin pontua, portanto, situações reais como a solidão, a incomunicabilidade, os diferentes modos de lidar com a morte, dentre outros fatores de cunho social que não raros presenciamos ao novo redor, em tempos modernos, como o abandono de idosos em asilos ou em outros locais. Segundo o autor, esses fatores são retratados na arte romanesca como “sintoma” da barbárie do mundo contemporâneo. Ao fazer estes apontamentos, entendemos que Benjamin não critica a arte romanesca e, sim a modernidade.

Esses fatores que remetem ao processo de degradação social e moral, pontuados por Benjamin, transcorrem a narrativa de *Estorvo*. A começar pela descrição que o narrador faz a respeito dos seus familiares ao longo da trama. Neste percurso, encontramos a figura da mãe e do pai do narrador. O pai já morrera, e que, a propósito, era violento e racista¹⁴, e pela descrição que o narrador faz do seu apartamento, local onde o pai foi velado, remete a um local obscuro: “pesado e escuro, com losangos em relevo e um florão entalhado no centro. No velório do papai, quando trouxeram a tampa do caixão, cheguei a imaginar que fosse a porta (BUARQUE, 2004, p. 100). A mãe vive sozinha em seu apartamento lendo revistas de moda, sempre atenta às novas tendências, por vezes desinteressada das novas coleções; além disso, ela não possui boa memória como outrora, diz o narrador: “Mas como nada é totalmente péssimo, a memória de um velho também enfraquece”. A personagem priva-se de qualquer contato com o filho: “Se ela estiver no quarto, nem adianta tocar que não escuta”, ainda que “ela passe rente à porta, arrastando os pés, tossindo e reclamando, acho que não dá para perceber do lado de fora” (BUARQUE, 2004, p.100). Contudo, ela está propensa a levar um tombo, por possuir uma visão limitada. No entanto, recusa empregada: “só tem uma diarista que as terças e quintas vai lá, mas diarista mamãe acha que não é companhia.” Então, o “ideal seria uma enfermeira, mas enfermeira mamãe acha que cria muita intimidade” (BUARQUE, 2004, p.15).

Convém informarmos que o narrador imagina sua mãe sendo encontrada sozinha e morta, asfixiada por gás de cozinha, e; após os “vidros partidos, bombeiros e policiais ficarão um tempo no vão da porta, todos olhando na mesma direção, sendo impossível para o porteiro ver o que eles veem na banheira”. A descrição do narrador da cena da morte remete a um ato de suicídio que a mãe cometera devido a sua condição de abandono. O narrador imagina ainda que diante do corpo da mãe, o porteiro informará que “na gaveta da portaria ele tem o telefone da filha mais velha, o que para o inspetor será suficiente”,

¹⁴ Na seção anterior, deste trabalho, tratamos questões relevantes sobre este personagem.

porém insatisfeito, “o porteiro acrescentará que tem outro filho” (BUARQUE, 2004, p.103). Como se vê, apesar de a personagem ter dois filhos que deveriam garantir-lhe cuidados e proteção, ela vive sozinha, a mercê de sua própria sorte.

Portanto, ao ficcionalizar a questão do ancião em *Estorvo*, o narrador o configura em seu discurso como decadente, em sentido oposto das sociedades pré-capitalista em que Benjamin confirma ter florescido a narrativa e que enxergavam no relato do ancião a confiabilidade e a sabedoria. Sua relação com a morte também é vista por outro ângulo, quer seja na imaginação do narrador, ou mesmo no que refere ao velório do seu pai, uma vez que, embora o narrador faça menção à tampa do caixão como porta, o que remete, obviamente, a um lugar de passagem, pelo contexto (descrição do ambiente), não há indícios de transferências de sabedoria e sim de libertação.

O filósofo alemão Theodor W. Adorno, em sua obra intitulada *Notas de Literatura*, também propõe estabelecer orientações importantes no concernente aos caminhos percorridos pela literatura no século XIX. Nesse percurso, ao discorrer sobre a posição do narrador no romance contemporâneo Adorno pontua: “Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p.55).

Em seu viés, o romance surgiu como expressão da burguesia traduzindo o desencanto do mundo. O autor encontra em *Dom Quixote* a expressão deste desencantamento, por nele haver indícios do desencanto do mundo por meio da experiência. Portanto, Adorno reforça que a capacidade de dominar artisticamente a mera existência era e continuou sendo o seu elemento. Todavia, o conteúdo do romance visava: “provocar a sugestão do real” norteado por um realismo “que lhe era imanente” até mesmo em romances “que devido o assunto eram considerados fantásticos” (ADORNO, 2003, p.55). No entanto, no percurso do desenvolvimento que remonta ao século XIX, e tem se intensificado ao máximo, isso se torna questionável, pois devido aos avanços tecnológicos da indústria cultural, o romance perdeu muito de suas funções tradicionais para indústria cultural, informativa e cinematográfica. Por essas razões: “O romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato” (ADORNO, 2003, p.56). Além disso, o autor considera, também, a experiência dos traumas que a humanidade passou com a guerra, influenciando assim, na perda da paciência de ouvintes e leitores e descrenças nas experiências que antes eram relatadas, por numeráveis narradores.

Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebido justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicativa e à forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso, é impedido pelo mundo administrado pela estandardização e pela mesmice (ADORNO, 2003, p.56).

Perante tais transformações, o intento característico do romance que era tentar decifrar o enigma exterior transmuta na tentativa de decifrar a essência. Por conseguinte, essa mudança “aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais” (ADORNO, 2003, p.58). Com isso, pode-se pensar que no viés de Adorno, o romance contemporâneo se modificou graças às mudanças trazidas pela modernidade, os traumas que a humanidade sofreu com as guerras e os conflitos do sujeito diante dessa realidade. Além disso, o autor atesta:

O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objetivo real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Tomemos por empréstimos estas palavras postas por Adorno, o que nos permitirá ressaltar que o narrador de *Estorvo* demonstra viver em constantes conflitos, apartado de si e dos outros, chegando ao ponto de não reconhecer sua própria imagem refletida: “Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa.”(BUARQUE, 2004, p. 108). E aos poucos, o narrador revela-se em total desencanto, sem rumo, sem perspectiva.

Certa vez, em uma das suas andanças, próximo a uma escola pública, ele encontrara encostado no muro da escola um sujeito fumando cigarros. “O sujeito não fala nada, olha pra mim, depois olha o relógio, como se me esperasse ali há bastante tempo. Sai andando comigo” (BUARQUE, 2004, p. 115). Julga tratar-se de um professor que fuma escondido, a fim de não dar exemplo. Os dois caminham juntos tacitamente e aquele sujeito já lhe parece familiar, “um irmão mais velho, um tio temporão” (BUARQUE, 2004, p. 116). Os dois se dirigiram juntos ao *shopping*, onde a ex-mulher do narrador trabalha, o qual nas proximidades havia um prédio em demolição. “Vejo a dona da butique na porta

não sei se ela me vê, pois dá meia volta e entra” (BUARQUE, 2004, p.116). Em seguida fecham a porta da loja. Observa que a sua ex-mulher está sentada de costas para a vitrine, arrumando as roupas. Tenta entrar na loja, mas após sucessivas tentativas inúteis (apertos de campainha e batidas no vidro), pensa em desistir e sai atrás do suposto professor que havia se afastado. Verifica que a porta abre para uma freguesa: “Volto correndo, e tornaram a trancar a porta. Toco a campainha, e só a freguesa [...] olha pra mim. Ponho a sacudir a porta, e de repente se dá uma explosão” (BUARQUE, 2004, p. 117). Do interior da loja em meio à agitação, ouvem-se gritos de desespero entre os vidros estilhaçados. Diante disso, o narrador assevera: “Não há mais porta, mas também não tenho mais vontade de entrar. Esqueci o que cogitava propor a minha ex-mulher” (BUARQUE, 2004, p. 118). Ele sai pelo *shopping*, olha vitrines e encontra novamente o suposto professor: “Mas ele já não acerta mais o passo comigo; para quando eu ando, anda quando eu paro” (BUARQUE, 2004, p.118). Já na calçada do *shopping* estaciona uma ambulância do Sanatório Dr. Berdoch. “Um enfermeiro [...] desce sorrindo e abrindo os braços para o professor.” Então, o professor “olha o relógio, deixa se abraçar, e entra no carro com o enfermeiro. Estou resolvendo para que lado vou” (BUARQUE, 2004, p. 118), diz o protagonista.

Estorvado de entrar na loja; tamanha é a solidão e o desajusto deste sujeito de *Estorvo* que, como se percebe, sente-se desamparado pela falta de pertencimento social e afetivo, não há, todavia, nem mesmo afetos dos enfermeiros do sanatório para acolhê-lo. Olha para o paciente com quem tanto se identificara por alguns instantes, avalia a maneira como ele é acolhido pela equipe de enfermeiros e almeja semelhantes afetos, ou seja, aquele pertencimento. Espera inutilmente por algum enfermeiro que o ampare e, sem retorno, não sabe para onde ir.

Em *Estorvo*, um fato instigante que merece relevo é a ambiguidade e a subjetividade que perfazem a narrativa. Neste fragmento, por exemplo, o narrador esclarece que próximo ao *shopping* havia um prédio em demolição, o que poderia abalar a estrutura da porta de vidro da loja e, de certo modo, inocenta o protagonista da responsabilidade de quebrar os vidros da porta, forçando a passagem com sua atitude vândala e descontrolada, como resposta à rejeição social sofrida por ele, naquele ambiente. Observamos outras ocorrências, como no portão do condomínio da irmã, em que o narrador salienta que o vigia que tentou impedir sua passagem era novo no serviço. Fato

que leva o leitor a questionar se o personagem-estorvado frequentara a casa da irmã anteriormente, sendo conhecido e bem recebido pelos outros empregados. Portanto, há em *Estorvo* um entrelaçamento na ação entre o narrador e o leitor, tornando, sobremaneira, o leitor um participante da construção de sentido do texto.

Segundo Adorno, durante o longo percurso do gênero romance, houve mudanças significativas no modo de narrar, pois o narrador que outrora narrava os fatos da vida burguesa com certas descrições de costumes, representando a realidade como algo apreensível e objetivo, agora precisa mergulhar na subjetividade de uma sociedade em que os indivíduos estão desencantados consigo, com os outros e com o mundo. E ao analisar a obra de Proust, Adorno salienta que nessa obra há um entrelaçamento na ação entre o narrador e o leitor tornando o leitor um participante. Mas de acordo com o autor, esta técnica não se restringe apenas a Proust, tornando-se, todavia, muito comum “pelos narradores menores”. O que difere dos romances tradicionais, em que se mantinha uma distância fixa em que o leitor “contemplava passivamente”, conforme “o caráter de “palco italiano” da narrativa, a irre realidade da ilusão [...] a aparência como algo rigorosamente verdadeiro”. Portanto, agora a posição do narrador “varia como as posições de câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquina” (ADORNO, 2003, p.61). Esta técnica é muito utilizada por Chico Buarque em *Estorvo*, bem como em outros escritos da literatura contemporânea.

Tratando de assuntos relacionados à prosa ficcional pós-moderna brasileira, Karl Erik Schollhammer (2009, p. 31) afirma, em seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, que, “a principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é resultante da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção de mídia em geral”.

Em *Estorvo* há presença constante deste hibridismo, afirmado por Schollhammer, portanto, é uma narrativa visual, uma vez que ao longo da trama o leitor se depara com equipes de reportagens, personagens que são comparados com atores de cinema; bem como o próprio feitiço composicional engendrado por Buarque, ou seja, a imagem que a narrativa passa ao leitor remete a um roteiro de cinema, como se o narrador manuseasse uma câmera.

Por este viés, em *Estorvo* a câmara do narrador conduz o leitor por diversos espaços sociais. É uma câmara que possui ângulos variados pela perspectiva do mesmo

sujeito, uma vez que é ele quem detém as informações sobre o que aconteceu ou que acontecerá, ou seja, sua história é filtrada a partir de suas percepções e de sua visão; é ele quem escolhe o que mostrar ou não ao leitor, que memórias, ou ideias irão compor sua história, bem como o modo como os demais personagens estarão inseridos em sua trama e os eventos que enfatizará, pois no percurso da narrativa não há interferência de outros personagens. Além disso, o narrador não demonstra ser exato em suas percepções, e tampouco faz questão de sê-lo, em alguns momentos é como se estivesse experimentando instantes de vertigem ou pareidolia¹⁵. Para melhor compreensão, citaremos uma passagem de *Estorvo*:

[...] Quando desço o último degrau, uma voz no térreo pede misericórdia, mas é a pregação do pastor Azéa. Saio do prédio, e logo em seguida fica tudo escuro; penso num dia que se apagasse a cada minuto. Apoio-me na parede de chapisco, deixo-me arriar ralando as costas, e sento-me com a cabeça entre as pernas. Convertido em concha, ouço vozes longínquas, julgo ouvir sirenes. Quando me levanto, posso estar vendo as coisas mais nítidas do que são (BUARQUE, 2004, p. 114).

Como confirmado por Karl Erik Schollhammer (2009 p. 31-32):

O leitor entra num mundo ficcional no qual os personagens são incapazes de distinguir entre a realidade e a fantasia ou entre a experiência pessoal e o mundo onírico dos delírios produzidos pelos meios de comunicação. Ao mesmo tempo, uma nova perspectiva visual e aberta na narrativa por meio do uso de técnicas do cinema — *flash*, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado —, que arrastam o narrador em movimentos continuamente estilizados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas, criando, assim, uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas.

O monólogo interior é também um recurso técnico recorrente em *Estorvo*. Analisando a obra de Proust e sobre a técnica de monólogo interior, Adorno assevera: “O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, 2003, p.61).

¹⁵Pareidolia refere-se à ilusão de ótica, fenômeno psicológico que envolve estímulos vagos e aleatórios, geralmente percebido como imagens e sons.

O monólogo interior na concepção dos críticos brasileiros Reis e Lopes em seu *Dicionário de Narratologia* (1998) consiste em “uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem” (REIS & LOPES, 1998, p. 237). Segundo os autores, o tempo vivencial dos personagens difere do tempo cronológico linear, sobretudo nos romances psicológicos, como em *Estorvo*. Porém, estes autores, ao abordarem o tema sobre monólogo interior, não fazem distinção entre este e o fluxo de consciência. Aliás, segundo eles, o fluxo consciência é parte integrante do monólogo interior, derivado da expressão “*stream of consciousness*”. O monólogo interior “exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens”. (REIS & LOPES, 1998, p. 237).

Massaud Moisés, crítico brasileiro, em seu *Dicionário de termos literários* (2004), distingue dois tipos de fluxos de consciência, a saber: direto e indiretamente. Nessa empreitada, Moisés salienta que no monólogo interior direto há ausência de “intervenção ostensiva do escritor”, assim, a personagem tem a liberdade de abrir sua vida ao leitor sem se prender às leis lógicas gramaticais, ou seja, a “intromissão do consciente e suas leis, fundada na lógica” (MOISÉS, 2004, p. 146). Diferentemente, ocorre no monólogo interior indireto, pois o autor intervém na organização do discurso, a fim de torná-lo coerente, ordenando o mundo psicológico do personagem sem desfigurá-lo:

o monólogo interior indireto marca-se pela interferência patente do ficcionista na transcrição da correnteza mental da personagem, como se detivesse o privilégio de sondar- lhe e captar- lhe o tumultuado mundo psíquico sem deformá-lo, ao menos aparentemente (MOISÉS, 2004, p. 146).

Por este viés, podemos assegurar que em *Estorvo* há ocorrências dos dois modos de monólogo, ora de forma organizada, ora desconexa, como comprova o fragmento:

Estou para ingressar no sono quando lembro que quem tem meu endereço é minha ex-mulher; deixei recado na casa dela, uma mensagem formal, aliás um comunicado irônico, aliás um aviso áspero, e minha ex-mulher nem iria anotar meu endereço na agenda, para que?, para dar para o homem do olho mágico que pode ser seu namorado, e imagino aquele homem de terno e gravata e barba na cama da minha ex-mulher. Um namorado dela, o que viria cobrar de mim, conselhos?, pensão?, confidências?, satisfação? Um ciumento retroativo? Um amante argentino da minha irmã, de cabelos escorridos, terno marrom e gravata, girando no topo da escada com minha ex-mulher? Aos poucos os

pensamentos amontoados, bem ou mal se encaixam uns nos outros, e é um consolo quando cessa o atrito dos pensamentos, e vai se fechando a cabeça, apertando se nela mesma, a cabeça restando como que oca por fora. O sono chega como um barco pelas costas, e para partir é necessário estar desatento, pois se você olhar o barco, perde a viagem, cai em seco, tomba onde você está. E o moleque da cabeça raspada continua fungando e jogando videogame (BUARQUE, 2004, p. 29-30).

Há na sentença um amontoado de pensamentos, ora organizados, ora desconexos, do personagem-narrador, de modo que essas suposições e devaneios comprovam a ocorrência de monólogo interior e fluxo de consciência em *Estorvo*.

Por fim, ao realizar uma análise estético-social, Adorno encontra no gênero romance alguns elementos que o diferencia de outros gêneros, além de contribuir para a compreensão do papel do romance na sociedade moderna:

Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essas épicas. De fato, os romances de hoje contam, aqueles em que a subjetividade é liberada por sua própria força da gravidade a converter-se em seu contrário, assemelha-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia possa endossar um mundo pleno de sentido. Essas epopeias compartilham com toda arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para realização da humanidade, e alguns se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono (ADORNO, 2003, p.62-63).

A ambiguidade é aqui mencionada por Adorno como uma característica cuja subjetividade em alguns romances modernos expõe as feridas de indivíduos levados ao abandono pelas circunstâncias, pela barbárie da civilização acabam por liquidar-se a si mesmo. A ambiguidade confere ao romance uma forma literária gerada por um mundo que busca o sentido da sua existência, ou seja, o autor observa o romance a partir de um viés dialético, uma vez que, para ele, o romance, em sua evolução apesar de apresentar distanciamento da forma épica, conduz por caminhos distintos da forma desta, por ser uma representação literária do homem sobre si mesmo, além de ser uma tentativa de integração deste com o mundo.

Outro olhar que nos conduz ao pensamento do gênero romance como característico da era moderna é do estudioso russo Mikhail Bakhtin. Posto que, em “Epos e romance”, as ideias postas por Bakhtin convergem às apontadas por Benjamin e Adorno. Na visão de Bakhtin, a epopeia é um gênero já envelhecido. Em contrapartida, é posto o gênero romance como novo, ainda em fase de construção. Portanto, pelo seu viés: “A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 1998, p. 397). Assim, por ser aberto a inovações e adaptado à modernidade, o gênero romance de acordo com este autor,

não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se de um gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da História mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar- melhor ou pior- às novas condições de existência (BAKHTIN, 1998, p. 398).

Pelo que temos explicitado até o momento, esperamos que a pesquisa tenha contribuído para aclarar o nosso entendimento acerca do gênero romanesco, cujo intuito consistiu em investigar alguns percursos tomados pelo gênero no concernente à arte e a sociedade, explorar como as mudanças sociais e tecnológicas ocorridas ao longo da história em razão da modernidade refletiram na composição do romance. Com isso, esperamos ter mostrado como o romance buarquiano insere-se neste contexto, aderindo à forma de composição postulada pelos teóricos acima elencados, como característico do romance contemporâneo.

SEÇÃO 3

PERSONAGENS EM *ESTORVO* E OUTROS ESTORVOS

3. PERSONAGENS EM *ESTORVO* E OUTROS ESTORVOS

Quando nasci veio um anjo safado
 O chato do querubim
 E decretou que eu estava predestinado
 A ser errado assim
 Já de saída a minha estrada entortou
 Mas vou até o fim...

Até o fim – Chico Buarque.¹⁶

3.1 A PERSONAGEM E A VEROSSIMILIDADE

O estudo da personagem quando bem explorado, como se sabe, propiciará uma visão adequada do ser humano. Porém, para que haja uma relação de semelhança entre os esses seres fictícios e indivíduos reais é preciso um elaborado trabalho artístico que envolve uma série de elementos que condicionam e garantem a verossimilidade destes agentes ficcionais.

Estorvo, tal qual em toda narrativa de romances, possui em sua construção estrutural alguns elementos fundamentais que são inerentes a sua construção, tais como: narrador, personagem, ambiente, tempo, espaço e enredo. Dentre esses elementos, conforme o crítico brasileiro Antonio Candido, destacam-se as personagens, que, a priori, parecem ser o que há de mais importante na constituição de toda narrativa romanesca.

Em seu texto “A personagem do Romance” (2011), o crítico brasileiro esclarece como ocorre o entrelaçamento entre as personagens e os outros elementos que constituem a narrativa. Nesta empreitada, Candido atesta que, mediante a leitura de um romance, o leitor se depara com inúmeros acontecimentos que são organizados em enredo e personagens que vivem esses acontecimentos, em uma ligação absoluta. Ao pensar no enredo, concomitantemente, pensamos nas personagens, em suas vidas e nos problemas que são enredados, “na linha do seu destino – traçada conforme certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente.” Desta forma, assegura o crítico: “O enredo existe

¹⁶ A epígrafe é parte da música “Até o fim” (1978), em que Buarque como leitor de Carlos Drummond de Andrade, faz referência explícita com o “Poema de sete faces”, de Drummond. Publicado In: *Alguma Poesia* (1930).

através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2011, p.53-54).

Na concepção do crítico, a imaginação do leitor ou ouvinte mediante um texto literário se concretiza devido uma preparação rigorosa de vários aspectos esquemáticos, que são seleccionados pelo escritor no ato da construção do texto, Candido (2011, p.14) garante que,

a preparação especial de seleccionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador . Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc,

se devidamente engendrada, a personagem representará, segundo Candido, “a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc” (2011, p.54). Por essas razões, é que o leitor ao ler um romance facilmente acreditará ser a personagem o elemento fundamental da narrativa, e isto ocorre não apenas com um leitor comum, mas, também, entre alguns críticos.

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida (CANDIDO, 2011, p.54).

O crítico afirma ainda que, são três os elementos essenciais em um desenvolvimento novelístico, “(o enredo e a personagem, que representam sua matéria; ‘as ideias’, que representam o seu significado, — e são no conjunto elaborado pela técnica)” (CANDIDO, 2011, p.54); eis, portanto, no olhar de Candido, o processo constituinte e fundamental destes seres ficcionais, pois esses elementos fazem com que o objeto artístico

e literário adquire pleno significado quando interligados entre si, com um feitiço bem elaborado.

As personagens, enquanto seres ficcionais vivem nas histórias, permeiam a matéria do universo ficcional, aliás, muitas vezes, somos levados a crer que eles são seres reais, quer seja na leitura de um livro ou em outras representações discursivas, como: teatro, cinema e televisão e também na vida prática, esse fato pode ser constatado pelos meios midiáticos, pois, não raramente, ouvimos relatos de atores que afirmam ser agredidos pelo público que, pelo fato de interpretarem personagens vilões são confundidos com os tais.

A personagem, segundo Candido é um ser fictício, expressão que soa como paradoxo, pois, ao formular questões como: de que forma a ficção pode ser? Como pode existir o que não existe? Candido recorre a Aristóteles e retoma a ideia de verossimilhança,

a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 2011, p. 55).

Explicitemos, então, o conceito de verossimilhança que Aristóteles (384-222 a C), filósofo grego, defendera na *Poética* (1996) ao tentar discernir o que diferiria a Poesia da História. De acordo com o filósofo, a Poesia é uma espécie de imitação da realidade, que se constitui por meio da verossimilhança, não é a realidade propriamente dita nem a verdade, no entanto, tem equivalência com essas atribuições por expressar semelhanças. Aristóteles expressa que,

a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim as coisas que podiam acontecer possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que uma narra acontecimentos e a outra, fatos que poderiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação que a História: aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens (1996 p. 39).

Partindo do conceito de verossimilhança é que Candido tece suas opiniões sobre os seres fictícios. Para Candido, os seres humanos são por natureza complexos e inesperados, ou seja, quando estamos diante de um ser temos apenas uma percepção limitada deste, que se altera baseado na percepção física que temos e alternância da continuidade descontinuidade dessa percepção. Quando se trata da essência, essas alternâncias se intensificam de formas variadas e muitas vezes contraditórias. Assim sendo, por termos uma percepção incompleta em relação aos nossos semelhantes, o conhecimento que temos sobre o ser é fragmentário, e através de vários fragmentos como um diálogo, uma informação, um ato, uma sequência de atos, construímos uma ideia sobre este ser. O teórico argumenta que.

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens do modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra; na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fio que é, na vida, o conhecimento do outro (CANDIDO, 2011, p. 58).

Neste sentido, ressaltamos que o crítico brasileiro Alfredo Bosi (2003) compartilha a mesma opinião de Candido. Ao debruçar sobre os estudos relacionados à criação do romancista Bosi aponta o autor como único responsável pela criação do objeto literário. Segundo a perspectiva bosiana, o autor possui o poder de selecionar, decidir e atuar sobre todos os aspectos da narrativa, direcionando o discurso e as ações do narrador, porque possui “a qualidade de circunspeção, no sentido etimológico do termo: olha para todos os lados, circularmente” (BOSI, 2003, p. 37), construído, assim, o objeto ficcional conforme suas perspectivas, o seu talento – capacidade artística de criação.

O que tem ocorrido, também, e pontuado por Candido, é que no romance moderno procurou-se aumentar o grau de dificuldade do ser fictício, “a marcha do romance moderno [...] constitui da passagem de enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada” (CANDIDO, 2011, p. 60).

Levando-se em conta o que foi destacado, acreditamos que Candido enxerga o personagem da narrativa romanesca por um viés dialético. Posto que, apesar deste possuir alguns mecanismos que o torna capaz de conduzir o leitor de forma afetiva e intelectual, podendo este, se identificar, projetar, etc, isoladamente ele não adquirirá significado, visto que dependerá dos outros elementos da narrativa que lhe darão vida e o tornará verossímil.

Partindo desta premissa, acreditamos ser instigante lançarmos um olhar sobre o olho ofuscado do personagem buarquiano, uma vez que o primeiro contato do leitor com os personagens em *Estorvo* é mediado por este olhar, um olhar estorvado pela lente de um olho mágico.

3.2 O OLHAR: PERSONAGENS EM *ESTORVO* E OUTROS ESTORVOS

[...] cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janela da alma.

“Janela da alma, espelho do mundo” – Marilena Chaui.

A utilização dos sentidos como representações linguísticas para expressar emoções, sentimentos e pensamentos; termos como visível e invisível, do olhar como – metáfora do conhecimento –, não é novidade, tem espaço privilegiado desde os gregos, afirmam alguns teóricos que têm como enfoque de pesquisa os sentidos. Todavia, ultimamente, devido ao crescente progresso tecnológico promovido pela modernidade, estamos nos tornando cada vez mais visuais, pois recebemos a maioria das informações por imagens, como mostra Alfredo Bosi, teórico brasileiro, em seu texto “Fenomenologia do olhar” (1988), ao afirmar que alguns estudiosos do assunto concluem que oitenta por cento dos nossos estímulos são visuais.

O olho, como sabemos, refere-se ao órgão natural do corpo humano e também dos animais, que nos possibilita ver, ainda que involuntariamente. Bosi compreende tratar-se do órgão receptor externo, que por ser localizado na parte frontal do rosto humano remete

ao centro do cérebro. Já o ato de olhar é intencional, pois, significa dirigir a mente para buscar informações e significações, portanto, trata-se de um movimento interno, ou seja, o olhar está relacionado ao ato de pensar; sobretudo que a cultura grega, principalmente, plástica, entrelaçava “pelos fios da linguagem o ver ao pensar” (BOSI, 1988, p. 65). Contudo, nem sempre o sujeito que vê distingue o que vê, assim, se estabelece, portanto, diferenças entre o olhar receptivo e o olhar ativo. Razões que levaram Bosi (1988, p. 65) a dizer, claramente, que há,

um ver por ver, sem ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo. No primeiro caso, o cego, curado da doença, poderá dizer: ‘Estou vendo!’. No segundo, a pessoa dotada de visão, depois de olhar atentamente para o céu, exclamará: Finalmente consegui ver a constelação do cruzeiro!’. **Ver-por-ver** não é **ver-depois - de olhar** (BOSI, 1988, p. 66) [grifos nossos].

porém, outros sentidos, além do olhar que dispomos e não devem ser ignorados, como ainda certifica Bosi, ao asseverar que uma teoria satisfatória do olhar em que se analise “(sua origem, sua atividade, seus limites, sua dialética) poderá confundir com uma teoria do conhecimento e com uma teoria da expressão.” Contudo, “até mesmo uma filosofia drasticamente empirista sabe que a coincidência de olhar e conhecer não pode ser absoluta, porque o ser humano dispõe de outros sentidos além da visão”, e esses sentidos, “também recebem informações que o sistema nervoso central analisa e interpreta” (BOSI, 1988, p. 66).

Marilena Chaui, filósofa brasileira, em seu texto “Janela da alma, espelho do mundo” (1988) sustenta que dos cinco sentidos, referindo-se à linguagem, apenas a audição e a visão operam como metáfora “no léxico do conhecimento”, de forma que as demais expressões como: “tácteis, olfativas, gustativas e cenestésicas cumprem um papel preciso, qual seja, trazer o invisível — pensamentos — ao visível” (CHAUÍ, 1988, p.37-38).

Em *Estorvo*, Chico Buarque direciona sua escrita para um universo dos signos linguísticos plurissignificativos, por meio de uma seleção de palavras são incorporados elementos linguísticos como representações, dentre elas, visuais, auditivas e cenestésicas, resultando em uma escrita alegórica, imagética. E é neste contexto que se inserem dois dos primeiros personagens que compõem o enredo deste romance buarquiano, o personagem protagonista anônimo é retirado da cama pelo som da campainha que toca insistentemente

por outro personagem, também desprovido de nomeação. Assim, o protagonista, em estado ainda sonolento, observa pelo olho mágico o seu visitante, que segundo ele é estranho ao seu cotidiano, alguém conhecido, porém difícil de reconhecer, uma vez que a imagem se apresenta distorcida pelo olho mágico e sua visão é embaçada pelo seu estado sonolento.

Quando são mediados por objetos tecnológicos, os “olhos estorvam a visão”, certifica Marilena Chaui, pois esses objetos não são simplesmente recursos técnicos, simbolizam “a razão corrigindo o olhar, ensinando-o a ver”. Esses recursos artificiais, a autora exemplifica com o telescópio, “deforma os objetos e incapacita o olho para uma boa visão”. Desta forma, “a imagem visual será objetivamente verdadeira [...] somente quando o telescópio corrigir a imagem subjetiva ilusória, isto é aquilo que os nossos olhos não equipados veem” (CHAUI, 1988, p. 55). Por isso, talvez, o protagonista de *Estorvo* desconfia de a sua visão: “desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer” (BUARQUE, 2004, p. 8), uma vez que as imagens são distorcidas, assim, não há nitidez no seu olhar.

Convém afirmar que as distorções em *Estorvo* também ocorrem pelas constantes presenças de água na narrativa, entre tempos e lugares: “[...] me vejo menino, e chove. Minha irmã já adolescente, e chove. Os dois no riacho, em roupa de banho, queimados de sol, e chove. O sol, vejo o sol no cimento, vejo o gato deitado no sol do cimento, e chove [...]” (BUARQUE, 2004, p. 70). A água, segundo Chaui, também estorva a visão, suas ondulações, reflexos e espelhamentos alteram, fragmentam a nossa visão, distanciam o olhar “como operação intelectual, pondo o mundo como representação ou conceito”, e, ainda, expressa a autora:

Quando olho uma piscina vejo ladrilhos ondulantes, a paisagem em torno habitando o espelho das águas que, quando aéreas, vão com seus reflexos pousar nas coisas mais ao longe. Como seriam visto pelos filósofos empiristas e intelectuais? A ouvi-los, descobrimos que julgam ver os ladrilhos, apesar das ondulações, dos espelhamentos e dos reflexos da água. Visão paradoxal: separa o que os olhos veem como todo, distingue o que supõe ser essencial (a forma de piscina com seus ladrilhos) e do que julga accidental as (águas) e do que considera estorvo (ondulações, reflexos, espelhamentos). Este olhar analítico desfaz a visão de piscina como piscina, para reduzi-la a partes dispersas, como se fossem, de direito, separáveis. Não percebe a piscina, pois percebê-la e vê-la em seus ladrilhos (CHAUI, 1988, p. 59).

Julgamos instigante destacarmos este exemplo posto por Chaui, em virtude de que em *Estorvo*, Buarque além de enfatizar a água em vários contextos da narrativa, utiliza também como representação a piscina, ora com água, o que dificulta o olhar do protagonista, ora desprovida de água, o que faz com que o mesmo obtenha uma visão mais clara. Além disso, cremos, baseando-se nas reflexões de filósofa brasileira, que este olhar mediado pela presença da água pode estar também relacionado à forma circular e fragmentada do enredo do romance buarquiano, pois assim, simbolicamente possibilita que lancemos nossa visão mais ao longe, através dos reflexos, no entanto, de forma dispersas em fragmentos separados. Desta forma, Buarque transporta com esses recursos o leitor para o interior do texto, tornando-o um participante na construção de sentidos, porque a “visão se faz no meio das coisas e não fora delas” (CHAUÍ, 1988, p. 59). As distorções em *Estorvo* ocorrem também, como afirmamos, por meio de oscilações entre tempo e espaço, além de digressões que se cruzam com a imaginação e as lembranças registradas na memória do protagonista, de forma que o sonho se confunde com a vigília e a imaginação com o real. Destaquemos, pois, o excerto inicial do livro:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zonzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão chequei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando pertencia ao sonho. Tem a barba. Pode ser que eu já tenha visto aquele rosto sem barba, mas a barba é tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto. O terno e a gravata também me incomodam. Eu não conheço muita gente de terno e gravata, muito menos com cabelos escorridos até os ombros. Pessoas de terno e gravata que eu conheço, conheço atrás de mesa de guichê, não são pessoas que vem bater à minha porta. Procuro imaginar aquele homem escanhado e em mangas de camisa, desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer (BUARQUE, 2004, p.7-8).

Portanto, os aspectos sonoros da campainha são causa do despertar do personagem-narrador. Porém, seu estranhamento acontece a partir de a visão. Creemos que as escolhas desses dois sentidos principais (visão e audição), não são meramente ilustrativos no texto buarquiano, uma vez que esses dois sentidos se completam quando almejamos alcançar o conhecimento. Marilena Chaui esclarece:

Ver, lança-nos para fora. Ouvir, volta-nos para dentro. Porém, mais importante do que essa diferença é a afirmação platônica de que a verdadeira causa pela qual recebemos a vista e a audição é estarmos destinados ao conhecimento. Voltando-se para o interior, a audição nos faz começar ali onde todo saber deve começar, interpretação socrática do oráculo de Delfos: ‘conheça-te a ti mesmo’ (CHAUI, 1988, p. 47).

Por sua vez, o protagonista de *Estorvo* que busca incessantemente reconhecer-se, faz sucessivas referências remetendo-se a vista; olho mágico, lente e visão são vocábulos inseridos nos diversos contextos da narrativa, na maioria das vezes, de forma metafórica. Sobremodo que o olho, a visão, ou a deformação visual do olho pelo olho mágico que transcorre o romance buarquiano levou a editora Companhia das Letras a cogitar nomear o livro de olho mágico. No entanto, o título sugerido pela editora não agradou Buarque, tanto é que ele optou por *Estorvo*.¹⁷

O olho mágico na composição da narrativa de *Estorvo* assegura Augusto Massi (1991), possui um valor simbólico, pois denota o movimento circular do enredo:

Estorvo começa com um significado emblema visual: um olho mágico. Trata-se de uma escolha fundamental para a organização simbólica da narrativa, representada pelo movimento circular do enredo. Ele delimita o campo de visão do personagem e do leitor: revela um contorno, projeta um foco e, simultaneamente, distancia, oculta (MASSI, 1991, p.3).

Como afirmamos, muitos teóricos têm como enfoque de pesquisa o olhar, no entanto, não de forma unilateral, como explana Adauto Novais, em seu texto “De olhos vendados” (1988). De acordo com Novais, alguns autores enxergam o conhecimento sensível “vago, confuso e inadequado porque no mundo dos sentidos não há estabilidade e

¹⁷A Companhia das Letras editou *Estorvo* (1991), cogitou em nomear o romance de “olho mágico, mas eu não gostei. O título mais ou menos escorregou, assim como o livro. Não houve um projeto, ele foi acontecendo, semelhante ao meu processo de compor”, diz Chico Buarque, ao *Jornal do Brasil* em 06/ 11/1991.

Fonte: site: <<http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>> Acesso em: 18. Agosto. 2014.

harmonia”. Desta forma, a “realidade sensível jamais pode produzir um saber, porque as coisas sensíveis são ao mesmo tempo dissemelhantes, muitas e múltiplas nelas mesmas”.

Portanto, por este viés, permitir ser guiado pelos sentidos é assumir “os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma, e, sem temperança, conduzem ao vício e à loucura”. Essas foram as razões, que conduziram Platão a duvidar “da percepção das pulsões e do capricho do corpo” (NOVAIS, 1988, p.10).

Para outros teóricos, os sentidos são concebidos com imenso valor, dentre esses teóricos, encontram-se Epicuro e Merleau-Ponty que, segundo Novais, enxergam os sentidos como mensageiros do conhecimento, crendo, todavia, que os sentidos prevaleçam sobre a razão, ou conceito, argumentam que toda razão e todo conceito depende dos sentidos.

Dentre os sentidos, segundo Marilena Chaui, a visão possui lugar privilegiado desde os pensadores gregos. A autora lança seu olhar sobre a origem da concepção de a visão como metáfora do conhecimento e transcreve um trecho extraído da abertura da *Metafísica* em que Aristóteles expressa:

Por natureza, todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o prazer causado pelas sensações, pois mesmo fora de toda utilidade, nos agrada por si mesmas e, acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só para agir, mas ainda quando não nós propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disso é que a vista é de todos nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças (ARISTÓTELES, Apud CHAU, 1988, p. 38).

A aptidão da vista, por esse viés, nos auxilia no discernimento de pessoas coisas e objetos, nos faz descobrir mais diferenças. O olho opera como instrumento que possibilita ver com clareza o mundo a nossa volta, perscrutando, ou seja, indagando, penetrando na essência das coisas e dos seres. Mas, para ver com clareza as coisas a nossa volta é preciso saber ver, assim, defende Sergio Paulo Rouanet em seu texto “O olhar iluminista” (1988), sugerindo que para aprender a ver com exatidão é necessário submeter-se a uma pedagogia do olhar. Rouanet propôs-se a pesquisar os diversos significados do olhar. Nessa empreitada, consultou enciclopédias, verbetes sagrados ao *regard*, olhar, como substantivo e como verbo. Desta forma, Rouanet destaca: “Enquanto substantivo *regard* é definido

como “ação do olho”, que possibilita que lancemos um “olhar ao longe”. Já como verbo, o olhar significa “fazer uso dos olhos”. Portanto, não “se vê sempre o que se olha, mas se olha sempre o que se vê. São os dois sentidos principais” (ROUANET, 1988, p. 126). Uma vez que, embora haja variações acessórias ou figuradas no concernente ao olhar entre os dicionários consultados por Rouanet por serem de idiomas diferentes, não há alterações de conteúdo, apenas formas diferentes de dizer e, de exemplificar.

Todavia, para que haja uma visão absolutamente precisa, é “preciso olhar corretamente o que se quer ver”. Para tanto, o olhar necessita de “lucidez e a reflexividade. Para ser lúcido, o olhar tem que se libertar dos obstáculos que cerceiam a vista; para ser reflexo, ele tem que admitir a lucidez e a reflexividade, de modo que o olhar que vê possa ser visto” (ROUANET, 1938, p. 131). Assim o personagem buarquiano revela seu desconforto por não possuir esses atributos, a lucidez e a reflexividade, portanto, não possui um olhar pleno. A sua visão é deformada pela lente do olho mágico, fazendo parte do seu ponto de vista e o sujeito que ele não consegue definir a identidade, e talvez a sua própria, é a causa de seu deslocar-se ao longo da narrativa. O romance se desdobra em movimento quase contínuo, em deslocamentos constantes, mas mesmo quando há ausência de movimento, mobilidade, o protagonista encontra-se desorientado:

E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais meu jugamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce para mim. Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d'água [...] Não posso dormir com a imagem daquele homem fixo na minha porta. Volto ao olho mágico. Hei de surpreender uma imprudência dele, uma impaciência que permita ligar o gesto à pessoa. Mas enquanto estou ali ele não toca a companhia, não olha o relógio, não acende um cigarro, não tira o olho do olho mágico. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. Assim ele me viu chegar, grudar o olho no buraco e tentar decifrá-lo, me viu fugir em câmera lenta, os movimentos largos, me viu voltar com a fisionomia contraída e ver que ele me vê e me conhece melhor que eu a ele [...] Agora ele já percebeu que é inútil, que não me engana mais, que eu não abro mesmo [...] então abana a cabeça e sai do meu campo de visão. E é neste último vislumbre que o identifico com toda evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente. Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo (BUARQUE, 2004, p. 8- 9).

Concordamos com o crítico literário Augusto Massi (1991, p. 2), que enxerga este trecho inicial de *Estorvo* como uma preparação “à entrada do personagem num mundo turvo, carregado de ambiguidades”. Dentre elas, referimos à identidade, podendo haver uma crise dupla de identidade. A priori, o leitor é levado a considerar que o olho mágico funciona como espelho, porque a “reflexão do olhar é o espelho” (CHAUI, 1988, p. 51), assim o protagonista teria sua própria imagem refletida, uma vez que ele expressa que há mobilidade do outro diante de si: “enquanto estou ali ele não toca a companhia, não olha o relógio, não acende um cigarro, não tira o olho do olho mágico” (BUARQUE, 2004, p. 8). Olhar-nos no espelho significa ver uma imagem que é o reflexo de nosso exterior e não corresponde propriamente à imagem que possuímos de nós mesmos, pois estamos de frente para o espelho e não dentro dele. Sobremaneira que a nossa própria imagem, que deveria aparentar familiaridade, apresenta-se como estranha, significando que a identidade surge diante de nós como alteridade, porque é apenas o nosso reflexo.

Contudo, em *Estorvo* após sucessivas suposições do leitor, a lente do olho mágico promove o olhar de dentro para fora, fazendo com que o protagonista identifique o seu visitante, embora não revele ao leitor a identidade deste, argumentando que reconhece, porém, sua memória é falha, e ele esquece repentinamente. No entanto, deixa transparecer algumas pistas para o deciframento do leitor: “Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas eu não devia ter visto, que eu não precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo” (BUARQUE, 2004, p.9). Deste modo, o leitor é conduzido a acompanhar o protagonista em uma longa investigação, na tentativa de discernir quem seria o sujeito misterioso que o protagonista recusa recebê-lo no seu apartamento. Somente no final do livro o enigma pode ser revelado, pois há informações no último capítulo que podem revelar a identidade do sujeito misterioso.

O delegado ocupa a cadeira do ruivo e manuseia os objetos sobre a mesa [...] Ouve-se uma rápida fuzilaria lá fora, e o delegado diz ‘os idiotas tentaram a fuga’. Passa o dedo na cocaína e esfrega-a nas gengivas. Vou espiar pela janela, mas ele diz ‘olha que coincidência’. Abre um estojo de madrepérola e pergunta se conheço as joias da minha irmã. Sem esperar resposta, despeja as joias na mesa e diz que correspondem exatamente à descrição que minha irmã lhe fez. Distribui-as entre os bolsos do paletó xadrez, ergue-se de sopetão, bate com a cabeça no teto e deixa o trailer. Eu não quis olhar, mas os três corpos estavam de braços na relva, um ao lado do outro, as mãos cruzadas à

nuca [...] O delegado para, vira-se e acena para que eu o acompanhe. **Encaro o delegado e digo ‘agora chega’, mas a voz sai tão débil que eu mesmo mal escuto. Talvez ele escute, pois abana a cabeça e sai do meu campo de visão.** Subo em sentido oposto [...] **Daí a pouco começa a chover, e a plantação pega fogo.** Andei sem pressa grande parte do caminho de barro, o rosto para o alto, orgulhoso de tomar chuva. Forço a marcha quando noto que amanheceu. Abandono os tênis que me pesam, impregnados de lama. Corro descalço, patinando um pouco, e o rumor que me persegue deve ser uma trovoada distante. Mas também pode ser a camionete, o táxi, a frota de carros particulares; **se me alcançarem, julgarão que estou tentando a fuga. Penetro os dedos nos ouvidos como o gêmeo fez, sentindo as cartilagens dilatadas. Corro de olhos cerrados, conheço o caminho. Há poças cada vez mais profundas, que supero numa carreira anfíbia.** Piso afinal o chão seguro, e vejo-me atravessar desembestado a estrada em frente ao Posto Brialuz. Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto do ônibus que desce a serra. Avistá-lo ali, não sei por que, enche-me de um sentimento semelhante a uma gratidão. Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado à altura do meu estômago, e não terei como sustar meu impulso. Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo. Na verdade, conheço-o apenas pela camisa quadriculada, e é a camisa que abraço com força, e agarro e esgarço. Recebo a lâmina inteira na minha carne, e quase peço ao sujeito para deixá-la onde está; adivinho que à saída ela me magoará bem mais que quando entrou. Ele empurra meu peito para desentranhá-la, e some na ribanceira que dá noutras bandas (BUARQUE, 2004, p.149-151) [grifos nossos].

O fragmento, povoado de ambiguidades, demonstra a criatividade de Chico Buarque em sua construção artística, ele o faz misturando vários elementos da natureza, terra, água, fogo e ar, entre outros, de formas às vezes contraditórias, entremeio a chuva a plantação pega fogo. Sobretudo, à presença de água, como a chuva, poças profundas que são superadas numa carreira anfíbia, posto como elementos que, além de garantir a verossimilhança literária atuam como empecilho para o olhar nítido do protagonista, atrapalha, pois, a sua visão. Segundo Marilena Chaui: “A reflexão do olhar é o espelho; a da alma, a Natureza; e a da Natureza; as artes. Essas reflexões são possíveis porque mundo, homem e arte são feito do mesmo estofa [...] a magia, as artes, a memória e a ciência não são senão o poder de fazer vínculos” (CHAUÍ, 1988, p. 51). E, como podemos constatar, no longo fragmento de *Estorvo*, Buarque faz muito bem esta relação. E se o sentido da vida só é desvendado mediante a morte, como afirma o pensador alemão Walter Benjamin (1994), aqui, se tem a comprovação, pois, aterrorizado mediante os corpos estendidos na relva, o protagonista foge para salvar sua vida e recuperar sua identidade. Aliás, ele próprio

passa pela experiência de ver sua vida aos poucos esvanecer. Entre a escuridão da noite, trovoadas se confundem com tiros, o frágil corpo do protagonista corre ao encontro da luz, ao encontro da vida. Avista a claridade do dia, alcança o “Posto Brialuz.” No entanto, é surpreendido pela desconfiança do outro, o da camisa quadriculada, que não compreende seus afetos, sentimento de gratidão, talvez. O da camisa quadriculada apunhala-o, colocando-o, desta forma, entre a vida e a morte. Além disso, ao que diz a narrativa, o sujeito de camisa quadriculada, embora o protagonista afirme não conhecer sua identidade, remete ao próprio protagonista que não conhece nem a própria. E este é outro andarilho, com identidade mal resolvida, ou desconhecida pelo protagonista, é como se o protagonista estivesse diante de um espelho. Ele, tal qual o protagonista parece caminhar a esmo, fora visto em vários lugares, porém difere do protagonista, uma vez que está sempre desprovido de bagagem, o que o torna, aos olhos do protagonista, um sujeito sem compromisso, pois como exposto, o protagonista afirma que um homem com bagagem está comprometido com o destino desta, portanto, o protagonista ainda se vê comprometido com os outros, ou seja, embora suas relações sociais sejam frágeis, existem resquícios de pertencimento. O que o torna, neste lugar de fronteira, não pertence, porém não deixa de pertencer. Vive, mas está entre a vida e a morte.

Além disso, notadamente, as autoridades não são dignas de confiança em *Estorvo*, os papéis se confundem. O delegado ocupa a cadeira do ruivo, líder da organização criminosa, há muitos policiais e políticos envolvidos em contrabandos de joias e narcóticos. O trecho, acima destacado, mostra a cruel chacina ocorrida no sítio sob o comando do delegado e, como no início do livro o protagonista foge, pois enxerga que as autoridades, também, representam para ele ameaça, sabe que não é bem visto pelo delegado, bem como, é conhecedor do envolvimento das autoridades com as ilegalidades ocorridas no sítio. Além disso, as características físicas do misterioso visitante remetem às do famoso delegado que promoveu a chacina, com exceção a barba, o penteado e as vestimentas, o que poderiam ter sido modificados. Ademais, o delegado é um dos poucos personagens que tem as características físicas tão detalhadas. O delegado, segundo o protagonista,

é jovem, metro e noventa e cinco, traz os cabelos atados num breve rabo-de-cavalo, usa jeans, coturnos de camurça [...] Não lembro se o conheço da televisão, de fotos nos jornais, de capas de revistas, mas sei que se trata de um homem famoso; alguém que as pessoas encontram e olham

em dois tempos, porque no primeiro a pele parece falsa, e é a fama (BUARQUE, 2004, p. 134).¹⁸

Destacaremos, então, algumas características físicas do homem do olho mágico e suposições preliminares do protagonista, uma vez que elas perfazem a narrativa, ele o faz na tentativa de discernir a identidade deste sujeito.

Tem a barba. Pode ser que eu já tenha visto aquele rosto sem barba [...] O terno e a gravata também me incomodam. Eu não conheço muita gente de terno e gravata, muito menos com os cabelos escorridos até os ombros [...] Procuro imaginar aquele homem escanhado e em mangas de camisa, desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer [...] Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro (BUARQUE, 2004, p.8).

Como se vê, o famoso delegado pode ser o homem de barba e cabelos compridos que toca a campainha do protagonista, de quem ele teme o olhar, teme a reação e, por isso foge. Podemos supor que entre o delírio e digamos o seu olhar turvo, o protagonista inicia suas andanças, em uma fuga freneticamente alucinada e afirma: “Quando dou por mim, estou ao pé das ladeiras que levam à casa da minha irmã. Parece que era esse o caminho arrevesado que eu faria se fosse cego. E estas são as ladeiras íngremes que subo como água ladeira abaixo” (BUARQUE, 2004, 56). Em fuga, na busca de algo sólido para se apegar, imerso no seu estado de “atordimento psíquico e embriaguez” (BERMAN, 2007, p.27). Sim, pois, a experiência deste personagem buarquiano remete ao que diz o jovem herói Saint-Preux, em carta a sua amada Julie. Preux é um personagem criado pelo teórico suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) é herói da novela romântica “*A Nova Heloísa*” (1761). Embora em períodos diferentes, há muita semelhança no mover-se e nas experiências desses personagens, em meio ao redemoinho das grandes metrópoles. No caso de *Estorvo*, também no campo. Citemos Berman, dialogando com Rousseau. Aos seus olhos, a vida metropolitana é,

como ‘uma permanente colisão de grupos e conluíus, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas [...] Todos se colocam frequentemente em contradição consigo mesmos’ e ‘tudo é absurdo, mas nada é chocante,

¹⁸ Interessante esta construção buarquiana, pode ser vista como um convite à reflexão sobre a forma em que enxergamos as pessoas, julgando-as, muitas vezes, pelos olhares de terceiros – “a fama” –, necessitando, pois, de um segundo olhar; este já despido de preconceitos. Somente, desta forma, teremos uma visão mais verdadeira sobre as pessoas.

porque todos se acostumam a tudo'. Este é um mundo em que o bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude, têm uma existência apenas local e limitada'. Uma infinidade de novas experiências, mas quem que pretenda desfrutá-las ' precisa ser flexível' [...] 'eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar [...] vejo apenas fantasmas que rondam meus olhos e desaparecem assim que os tento agarrar (BERMAN, 2007, p. 27).

O adjetivo aturdido, segundo o dicionário Bechara, significa estar “com os sentidos desorientados, atordoado [...] Cheio de espanto; maravilhado” (BECHARA, 2009, p.90). O adjetivo em questão, diz muito sobre o sujeito protagonista de *Estorvo*. Com a mente ou os sentidos perturbados; atordoado, desnortado, tonto, assombrado, mas também, maravilhado. Ele vai ficando aturdido, não sabe direito quem ele é, em quem confiar, nem qual é o seu lugar. As luzes do condomínio da irmã, mesmo a certa distância ofuscam a sua vista e, ele é um elemento desarticulado, excluído da lista, “são várias vozes que repetem meu nome como um eco na guarita. A resposta também chega em série, e tenho que ouvir ‘não consta da lista’, ‘não consta da lista’, ‘não consta da lista’(sic).¹⁹ Depois ouço uma risada que vai e volta” (BUARQUE, 2004, 56). Sem saber de que lista estão falando, ele segue a esmo em seu estado de semicegueira, quando consegue ver-se, teme a forma em que é visto pelos outros. Na casa da irmã, sem nem um sinal dela, o copeiro traz o talão de cheques e a caneta de prata, o que o faz pensar que talvez sua irmã o enxerga como um “pobre diabo”. Avalia o protagonista:

A assinatura negligente, junto com um sorriso que não posso ver, quer dizer que aquele dinheiro não lhe fará falta. O ruído ríspido do cheque destacado de um só golpe pode querer dizer que esta é a última vez. Mas a maneira de encobrir e pousar o cheque ao lado do pires, como quem passa uma carta boa, e de retirar a palma acariciando a toalha, **como quem apaga alguma coisa e diz ‘esquece’, significa que posso contar com ela sempre que precisar** (BUARQUE, 2004, p.17) [grifo nosso].

Ao longo da narrativa, o leitor encontra várias pistas que sugerem circularidade. As palavras grifadas do fragmento sugerem ao leitor, que o personagem acredita que a

¹⁹Relevante frisar que ao substituir a preposição **na** por **da**, “não consta **da** lista”, o texto Buarquiano aproxima-se da fala coloquial. Uma tentativa, talvez, de tornar o texto verossímil, reproduzindo, desta forma, a fala dos vigias que, possivelmente, teriam baixa escolaridade.

irmã o perdoou pelo roubo das joias, que ele roubou da irmã, como mencionado. “Um ato tão silencioso e obscuro que nem eu mesmo testemunho. Um ato impensado, um ato tão manual que pode se esquecer. Que pode se negar, um ato que pode não ter sido” (BUARQUE, 2004, p.66), diz o protagonista. Porém, com consequências drásticas, como a violência sexual sofrida pela sua irmã, cometida por ladrões que invadem a casa para roubarem as joias.

Entremeio esse turbilhão, “atordimento psíquico e embriagues” e “destruição de barreiras morais e de compromissos pessoais”. Rodeado de “fantasmas na rua e na alma” (BERMAN, p. 28). O protagonista segue sozinho, lançado na rua e seus “fantasmas”. Ele é um sujeito desagregado, desarticulado do sistema, um estorvo. Não sabe ao certo quem ele é, ou o que fazer com sua existência, mas sabe que é mal visto pelos outros. Sente suas vistas cansadas: “Determinarei não enxergar mais nada, o que será ingênuo; fecharei os olhos com tanto ímpeto, que as pálpebras cairão no chão” (BUARQUE, 2004, p.63) – diz ele. Retorna ao apartamento de sua ex-mulher, que cederá as chaves, para buscar alguns pertences pessoais (roupas, mala, etc). No caminho, sente sede, enxerga que as sólidas formações sociais ao seu redor se estilhaçaram. Assim afirma: “a sede que eu tinha foi suplantada por atroz urgência urinária. O tanque bebido em pensamento por pouco me explode a bexiga” (BUAUQUE, 2004, p. 50). Nada obstante, cremos, a princípio, pois havia autorização, endereço e chaves para a entrada no apartamento da ex-mulher; no entanto, diante da porta fechada do apartamento, já prestes a entrar – o protagonista tem dificuldades com as chaves:

Custo a atinar com a fechadura, que deve ter sido trocada e agora abre para a direita, e são três voltas, e não suporto mesmo, estou a poucos metros do alvo, a urina foi avisada e já avança pelo seu canal. Atravesso a sala correndo, baixando o zíper, entro no banheiro e não é, é a cozinha, mas a esta altura não dá mais para conter a grossa mijada no mármore da pia e em sua cuba de aço inoxidável repleta de louças [...] (BUARQUE, 2004, p. 50).

Como se comprova no fragmento, a atitude tosca descontrolada e irresponsável demonstra ações do protagonista que, aliás, ele mesmo desaprova, pois sente náuseas, e resolve tomar um “banho lacônico”. São instantes fugazes de felicidade, em que sob o chuveiro sente-se livre, purificado pela água. No banho demorado ele afirma, “por mim levava no vapor o resto da existência”. Distraído nos seus devaneios, inunda o

apartamento. Desesperado, só pensa em sair do local, temendo o julgamento da ex-mulher que “vai pensar que foi de propósito” (BUARQUE, 2004, p. 51).

O cunhado, ao que parece, suspeita que ele seja o responsável pelo sumiço das joias,

pergunta se eu sabia que minha irmã propôs aos marginais entregar todas as suas joias [...] Meu cunhado pergunta se eu sabia que as joias haviam sumido [...] se eu sabia o que os marginais fizeram com minha irmã no chão do closet. Apesar da refrigeração central, meu cunhado transpira com abundância no alto da testa e no pescoço, e tem os olhos exorbitados. Fala ‘você sabia?’, repete ‘hein?’ (BUARQUE, 2004, p. 131).

A pergunta “você sabia?” surge como uma cobrança a confissão do ato, mas o protagonista recusa fazê-la. Aliás, ele prefere esquivar-se do assunto, “meu cunhado me interrompe para perguntar se vi a cara dos bandidos nos jornais. Eu não vi nada, mas faço que sim com a cabeça para abreviar a conversa” (BUARQUE, 2004, p.129). Se, não bem visto pelo cunhado, pior ainda por sua mãe que vive em um mundo à parte, enxerga cada vez pior e não o enxerga com bons olhos. Diz a irmã, “qualquer hora mamãe pode levar um tombo”. Ela age de forma estranha e não atende a seus telefonemas:

Ouçó tocar uma, duas, cinco vezes, telefone de casa de velho. Mamãe atende mas não fala nada, nunca fala nada quando atende ao telefone, porque acha vulgar mulher dizer alô. Eu digo ‘mamãe’, e posso senti-la colar o fone na orelha, para travar o tremor da mão esquerda. Eu repito ‘mamãe’ [...] e pouco depois cai a linha (BUARQUE, 2004, p. 18-19).

Portanto, não há ninguém que se importa ou alguém queira ouvi-lo. Em um ônibus superlotado, a caminho do sítio, o protagonista vê-se perseguido por um morto, que está sentado ao seu lado, sente medo. Aterrorizado, pensa que talvez “devesse gritar, fugir, mandar parar o ônibus, mas ninguém ali se incomoda de ver um defunto” ao seu lado. Já fora do ônibus, o defunto ainda o persegue com seu olhar, virando a cabeça e olhando-o sempre de frente através dos vidros do ônibus, “parecendo um locutor de telejornal, mudo” (BUARQUE, 2004, p.71). Alucinado, o protagonista cruza a cancela entreaberta.

Este tipo de alucinação, aos olhos de Marilena Chaui (1988, p.32), está muito próximo do conceito que temos de realidade, pois “traz consigo a certeza de que o mundo verdadeiro foi acidentalmente barrado por nossas fantasias e fantasmas, podendo por

essência ser refeito”. Portanto, sugere que revisemos nossas crenças e valores, corrigindo nosso olhar, a fim de redirecionarmos nosso ponto de vista, nossas ideologias.

Falamos em visões de mundo para nos referimos a diferenças culturais, ou para caracterizarmos diferentes ideologias e essas foram escritas pelo jovem Marx a partir da retina e da câmera escura, onde imagens se oferecem invertidas, visão enganada [...] Somos, pois, espontaneamente realistas. Ilusões e alucinações, longe de destruírem nossa crença na existência de um mundo em si, reforçam o que Merleau-Ponty chama de fé perceptiva, porque a ilusão carrega a promessa de uma visão verdadeira que corrigiria a ilusória, desde que corrijamos nosso ponto de vista (CHAUI 1988, p.32).

A opacidade identitária, característica da contemporaneidade, imagens distorcidas, visões fragmentadas, identidades mal resolvidas são características que permeiam o universo de *Estorvo*, representadas pelos meios simbólicos de representações, sobretudo, visuais. Em uma das idas do protagonista ao sítio, ou paraíso perdido, como diz o grisalho, afirmando que o sítio “era um paraíso” (BUARQUE, 2004, p. 61), chove e a água da chuva no asfalto provoca um efeito espelho em que a paisagens se refletem. Eis, portanto, o fragmento, uma das raras situações em que o protagonista sente-se confortável e pertencente, ao ponto de afirmar que a estrada que o leva ao sítio lhe pertence. Apesar de o desconforto das joias nos seus bolsos e de outros estorvos que ele encontra no caminho – ele se sente bem:

O ônibus é um calhambeque e sobe a serra superlotado. Vai passageiro em pé, perdi meu lugar na janela, meu vizinho de banco é corpulento, levo joias nos bolsos, estou sentado em pedras, mas viajo com uma sensação de conforto. Acho que é porque chove. O asfalto espelhado, o verde retinto, árvores como roupa torcida, **essa estrada é minha**. Numa curva intensa para a direita, sinto o ombro do meu vizinho de banco pressionando o meu, e **rio por dentro**. Rio porque me lembro de quando íamos para o sítio de carro com meus pais, eu e minha irmã no banco traseiro (BUARQUE, 2004, p. 69) [grifos nossos].

As paisagens molhadas e as reminiscências da infância levam o protagonista ao bem-estar, ao tempo ideal de pertencimento da infância. Paulo Rouanet (1988) nos mostrou que para obtermos uma boa visão, às vezes, temos que aprender a olhar. Para tanto, certifica o autor, temos que submeter a uma pedagogia corretiva, cuja finalidade consiste em desprover dos estorvos que atrapalham nossas vistas. Certificamos que em *Estorvo*

ocorrem variações no olhar do protagonista, é notório que ele submete-se a uma pedagogia corretiva do olhar, como sugere Rouanet. Assim, o protagonista tenta corrigir sua visão, como tentativa, talvez, de compreender sua própria identidade. Ao fazê-la, ele também tenta trazer o leitor para o seu campo de visão, desta forma, ambos poderão olhar e enxergar o que talvez, ainda, não haviam olhado, ou visto – com exatidão.

Vislumbramos, neste tópico, vários nuances do romance em consonância ao olhar, resultando na constatação de que a metáfora visual em *Estorvo* pode ser entendida como uma das formas de arte literária que ajuda a desnudar nossos olhares, propiciando a reflexão sobre a desordem reinante no mundo contemporâneo, os fragmentos identitários. *Estorvo* pode ser assim concebido, como uma das fontes que, dependendo da forma de olhar, atua como um estimulante para uma tomada de consciência, repercutindo em nossas convicções, políticas, religiosas, psicológicas, familiares e, outras tantas, que não daríamos conta de listar aqui, uma vez que o olhar do personagem-narrador perscruta vários espaços sociais, vários temas se entrelaçam em variados ângulos de sua visada. Entre imagens muitas vezes distorcidas e fragmentadas nos deparamos com representações de vários problemas de cunho social, verossímeis no que tange a nossa concepção de realidade, por isso, cremos que Chico Buarque, com *Estorvo*, “escreveu um romance realista, em sintonia com técnicas e recursos antirrealistas: daí talvez a trama descontínua” (MASSI, 1991, p. 4).

Finalizaremos, então, este tópico, convictos de que o olhar em *Estorvo* é uma escolha do autor com objetivos específicos, podendo ser concebido pelo leitor de forma dúbia: maneira de olhar e modo de ver, ou seja, as diferentes interpretações em que o leitor poderá conceber a maneira de olhar do protagonista, como certifica Bosi: “Objeto do olhar e modo de ver são fenômenos de qualidades diversas; é o segundo que da forma e sentido ao primeiro” (BOSI, 2003, p. 12). Assim, cremos, Buarque lançou seu olhar, de forma ambígua, metafórica e irônica sobre as oscilações e os conflitos da vida moderna, ou seja, sua linguagem se abre para múltiplas interpretações.

3.3 OUTRAS REPRESENTAÇÕES, CIRCULARIDADE EM *ESTORVO*

No decorrer deste trabalho, defendemos que *Estorvo* é uma narrativa circular; identificamos no decurso da leitura, do romance, que há várias pistas deixadas pelo narrador que sugerem este fato. Todavia, para que se esclareça melhor este pressuposto, lançaremos um olhar sobre algumas sentenças, juntando fragmentos e trechos de falas espalhadas ao longo do livro que, acreditamos ser fundamental para sustentação desta assertiva, uma vez que em *Estorvo*, a “carpintaria é perfeita. Só uma releitura pode resgatar os detalhes, que passaram despercebidos, rebobinar imagens que deslizam discordantes e reintegrá-las ao olho demoníaco da vertigem” (MASSI, 1991, p.5). Portanto, tomamos como premissa o trecho final do último capítulo.

Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Liguei para minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embarçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar (BUARQUE, 2004, p.152).

O excerto demonstra que os tempos verbais, ou seja, as ações do protagonista são projetadas para o futuro e não se efetivam, por meio da utilização dos verbos no futuro do presente e no futuro do pretérito: haverão, ligarei, adiantará, andarei, importará, baterei, estará, poderá, os anseios do protagonista, como se vê, são postos por um prisma hipotético. Em contrapartida, nas páginas iniciais do livro a narrativa é contada no tempo presente, de modo que os tempos verbais são, predominantemente, utilizados no presente do indicativo e no pretérito perfeito, tais como: é, consigo, estou, entendo, conheço, distante, confuso, cheguei. Ademais, no início do livro, o protagonista acorda em um apartamento alugado e tem a irmã como fiadora do imóvel, como ele mesmo atesta: “nada devo ao proprietário, pois minha irmã é avalista, adiantou seis meses a título de fiança” (BUARQUE, 2004, p. 29). No trecho final, portanto, o protagonista afirma que quando a irmã chegar de viagem, “de bom grado” o “adiantará seis meses do aluguel de um apartamento” (BUARQUE, 2004, p. 152). No capítulo nove, somos informados que a irmã do protagonista viajou para o estrangeiro para “espairecer” (BUARQUE, 2004, p.129) e

tentar superar os traumas sofridos na noite do assalto. A magrinha diz que no “aeroporto [...] ela estava superangustada” (BUARQUE, 2004, p. 123). Já no primeiro capítulo, o protagonista observa que as fotos que a irmã tirara na viagem estão desfocadas e não há pessoas fotografadas, o que o leva a pensar que devem “ser fotos de início de viagem, quando ela estava sozinha e emocionalmente abalada”, pois “embora tenha curso de fotografia, seus enquadramentos estão irregulares” (BUARQUE, 2004, p. 14).

Sobre a irmã do protagonista, sabe-se apenas que ela tem cabelos castanhos, gosta de dar festas luxuosas, fez estágio no jardim botânico e aprecia andar pelo arvoredo ao lado da casa; além de ter curso de fotografia, como exposto, e, fazer visitas diárias em pensões aos arredores da cidade, sempre levada pelo chofer para endereços improvisados e distantes, cidades satélites. Sai sempre no mesmo horário e passa horas no interior de pensões. Conforme o narrador, essas visitas a deixa renovada, porém, aflita para chegar em casa no mesmo horário que o marido – que não lhe dá atenção devida. Portanto, ao que parece, a irmã mantém um casamento de aparência.

Um dado instigante é a sua casa, descrita no primeiro capítulo, situa-se no topo da cidade em um bairro nobre. O acesso a casa ocorre após o protagonista transpor os aparatos de vigilância contemporâneos (portões eletrônicos, seguranças, câmeras, cães), o que afirma os limites tradicionais entre espaço público e espaço privado. Então, tem-se a descrição meticulosa da casa.

A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, sem o vértice. Uma estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes. As poucas paredes interiores de alvenaria foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa (BUARQUE, 2004, p. 12).

Viver em uma casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência, assevera Walter Benjamin, em seu texto “Experiência e Pobreza” (2012). Para o pensador alemão, isso é uma característica extremamente moderna, mas também é um sintoma de embriaguez, uma vez que remete a um exibicionismo moral a nós necessário. Na sua visão, a humanidade vive uma pobreza de experiência e confessar esta pobreza é motivo de honradez, por denotar o reconhecimento de “uma nova barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 125). O autor supracitado analisa as construções de vidro e aço surgidas a partir da expansão da técnica, conceitos que o relaciona à experiência, à cultura, à barbárie, à

tecnologia; enfim – a modernidade. Na abertura do seu texto, Benjamin destaca a importância das experiências transmitidas aos mais novos pelos mais velhos, assim, por meio de uma metáfora critica a desvalorização da experiência, afirmando que as ações da experiência estão em baixa. Para tal, o filósofo reporta-se à parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. O enigma é a transmissão da experiência, transmitida pela sabedoria. Além disso, o filósofo menciona a Primeira Guerra Mundial, salientando que essa trouxe à humanidade apenas experiências negativas e catastróficas para a história. Este momento é visto pelo filósofo como prelúdio da barbárie, bem como dos avanços tecnológicos modernos. A modernidade, no seu viés, deve ser entendida como um momento marcado pelo individualismo, pela solidão e pelo desejo de inovação, também é uma época de superação e de novidades. Entremeio a busca incessante pelo novo, tudo se transforma em mercadoria, inclusive os seres humanos. Consequentemente, ocorrem rupturas nos modos de vida, em que concerne ao ritmo e também à sensibilidade, bem como, à nova dinâmica moral, ética e social. O vidro é, pois, de acordo com Benjamin, o material que representa a vida moderna. Assim podemos afirmar, pela ótica do filósofo alemão, que vivemos em uma cultura de vidro.

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm aura. O vidro em geral é inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que desejo possuir torna-se opaca para mim (BENJAMIN, 2012, p.126).

Transparência, opacidade, as próprias observações de Benjamin revelam o paradoxo característico do vidro, que, é um material resistente, no entanto frágil e de difícil fixação, mas que perdura mesmo que fragmentado, pois apesar de sua aparente fragilidade o vidro não se decompõe facilmente. Além disso, a transparência própria ao material pode ser associada ao olhar, às metáforas do conhecimento, como trabalhamos no tópico anterior, desta dissertação. Esses são fatores que levaram, possivelmente, Walter Benjamin a eximi-lo de possibilidades de mistérios.

A transparência do vidro, neste romance buarquiano, remete à transitividade, uma vez que a casa de vidro de *Estorvo* possui estrutura de uma pirâmide sem o vértice,²⁰ inicialmente com absoluta transparência, possibilitando o olhar para fora. No entanto, para “refrescar os ambientes, porém, mais tarde penduraram por toda parte cortinas brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas, substituindo o horizonte por enorme painel abstrato” (BUARQUE, 2014, p. 12). Nota-se, portanto, que a visão desimpedida foi posteriormente coberta, reinstaurando o jogo entre o visível e o não visível; o que se vê, mas não se consegue decifrar nitidamente, presente no início da narrativa.²¹

A transparência de outrora se transmuta em opacidade, mantendo-se, sobremaneira, a indefinição identitária e inadequação do protagonista e seu despertencimento familiar. Ele, que não pertence a lugar nenhum, como exposto na primeira seção desta dissertação, também não pertence à casa de sua irmã. Desta forma, após ultrapassar os mecanismos de proteção, mediante a relutância dos empregados ao permitir que ele adentre àquele espaço, o protagonista diz que sobe “por uma escada em caracol” com “piso de granito, parede inclinada de vidro, outras paredes brancas e nuas, muito eco, uma sala de estar onde nunca” viu ninguém sentado. Somente, então, ocorre o encontro dos irmãos em um pátio ao lado. Local “que eles chamam de jardim de inverno”, o que denota um ambiente frio, e, tal qual o ambiente tem-se a fria recepção. A irmã ao avistá-lo “acena com as sobrancelhas e volta a abaixar a cabeça, os cabelos cobrindo-lhe o rosto” (BUARQUE, 2004, p.14), o que sugere que ela está ressentida com ele. Ainda obstante, todo o episódio da visita é interrompido pela entrada de outros personagens que olham para o protagonista com desconfiança: o copeiro, a sobrinha que, aliás, quase o abraça: “estende os braços como que pedindo colo, mas de súbito transforma as mãos em duas pistolas”, avançando contra ele, e quase lhe fura os olhos, depois “solta uma gargalhada seca, gutural, anormal numa criança” (BUARQUE, 2004, p. 16); pela entrada da babá e retirada da sobrinha. Além disso, durante o encontro, há pouco diálogo entre os irmãos, de forma que o protagonista parece ser mero espectador, onde há predominância de

²⁰Em seu livro *dicionário de símbolos* (2003), Jean Chevallier e Alain Gheerbrant esclarecem que a pirâmide é símbolo de ascensão e o vértice simboliza uma relação espiritual. Em *Estorvo*, a pirâmide não possui vértice e apesar de haver as pregações dos pastores, que são transmitidas pelos meios midiáticos (rádio depois TV), as crenças religiosas são frágeis, ironizadas e escassas no romance Buarquiano. Talvez, por isso, há ausência do vértice na pirâmide. Portanto, indica o seu contrário – a decadência.

²¹Assunto que debruçamos no tópico anterior deste trabalho.

monólogos, sobre a irmã e sobre a mãe, que anda “baqueada”, ultimamente, bem mais do que quando ficou viúva, diz a irmã ao protagonista. O que leva o leitor a pensar em uma profunda decepção com as atitudes do filho, e por isso, talvez – ela recusa-lhe a fala.

Em *Estorvo* há também outras representações, por exemplo, no pátio circular no centro da casa de vidro da irmã do protagonista, inicialmente, abrigava-se um fícus, que, abalava as estruturas da casa, mas após trocas de acusações entre o arquiteto e o paisagista “ficou patente que casa e o fícus não conviveriam mais” (BUARQUE, 2004, 12). Tem-se, aqui, portanto, a representação da modernização na estrutura da casa, a arquitetura moderna sobrepujando à natureza.

Jean Chevallier e Alain Gheerbrant esclarecem que universalmente a árvore é considerada como símbolo das relações, “pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu” (2003, p.84). Em *Estorvo*, diz o protagonista que: a “casa livrou-se do fícus, mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe, o jardim que a envolve toda, o limo que pega nas sapatas de concreto, a hera que experimenta aderir aos vidros” (BUARQUE, 2004, 12).

As coisas de vidro são desprovidas de aura, diz Walter Benjamin (2012, p.184) sobre a modernidade. Além disso, aos olhos do autor alemão, a aura está em declínio. Benjamin define aura como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante”, ainda que próximo esteja. É como contemplar “numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” Dito de outro modo, na modernidade, aos olhos do autor, perdeu-se muito este olhar contemplativo, e, valorização das essências das coisas. De acordo com o autor: “Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura”.

Em *Estorvo*, todavia, percebe-se tal declínio de forma às vezes conflituosa. Não é apenas o protagonista quem vive seus conflitos sociais e identitários, esse fato se estende entre outros personagens, como no caso da irmã do protagonista, que vive frustrada em uma casa que é uma pirâmide de vidro “frustrada” (BUARQUE, 2004, p.12). Portanto, o ambiente personifica, aqui, as próprias condutas das personagens. Os empregados agindo em defesa da casa desenraizam as plantas,

polindo o concreto, podando o que vê pela frente. Um dia, tomado de cólera, saiu revirando os canteiros, eliminou as hortênsias, e teria reduzido o jardim a um campo de golfe, se minha irmã não intervisse. Tendo feito um estágio no jardim botânico, minha irmã gosta de andar pelo arvoredo ao largo da casa, podendo distinguir o ipê do carvalho, da oiticica, do jequitibá ou da maçaranduba. Também zela pelas palmeiras, que estão alinhadas à parte, pois aprendeu que palmeiras são de uma estirpe ativa de árvores, que as árvores sérias por sua vez desdenham. E quando tem tempo, minha irmã chega aos confins do terreno, onde o jardim toca o muro do horto florestal; só volta na hora do lusco-fusco, parando para ver e ouvir o jogo das folhagens, por atalhos que o jardineiro ignora. Mas hoje, com o sol a pino e sem uma brisa sequer, minha irmã está para dentro e as folhagens não jogam; cada folha é um exemplo de folha, com seu verde-escuro à luz e seu contra-verde-claro à sombra. Hoje é como se o jardim estivesse aprendendo arquitetura (BUARQUE, 2004, p.13).

Como se nota, o narrador descreve minuciosamente a relação da irmã com o jardim, a hera (planta com raízes fixadoras, usadas para revestir muros e paredes), bem como o envolvimento dos empregados que tomando “as dores da casa” arrancam a hera e podam “o que vê pela frente”. Em meio a tudo isso, o narrador comenta a relutância dos empregados ao permitir que ele adentre aquele espaço, além de o esforço de sua irmã em conservar o jardim – manter e/ou resgatar suas raízes, uma vez que apenas ela é quem mantém o contato com a mãe e com o protagonista. No entanto, ao que diz a narrativa, houve uma mudança no olhar da irmã, o jardim que ela cuidava com tanto zelo, agora aprende arquitetura. Desta forma, o ambiente personifica, novamente, a própria conduta dos personagens, do protagonista que abalou suas estruturas familiares, por isso, a recepção nada calorosa da irmã, como acontecia outrora. Portanto, em *Estorvo* a cada instante a tessitura do texto desafia o leitor a costurar um sentido, emendando os fragmentos de texto neste feitio de narrativa circular que engendrou Chico Buarque.

3.4 *ESTORVO*: INDEFINIÇÃO GEOGRÁFICA

Em *Estorvo* o espaço geográfico não é definido, desta forma, a maior parte do desenvolvimento do enredo situa-se em uma metrópole que, muitas vezes, pelas descrições dos túneis, becos, e dos bairros da zona sul, remete ao Rio de Janeiro, porém, tal cidade não é mencionada no decurso da narrativa.

Cabe destacar, todavia, que há uma versão cinematográfica de *Estorvo*, dirigida por Ruy Guerra. Este cineasta, como já mencionado neste trabalho, havia realizado outras parcerias com Chico Buarque anteriormente, na peça teatral *Calabar* e na adaptação para o cinema do musical *A Ópera do Malandro*. Guerra é geralmente associado ao cinema brasileiro como um dos pioneiros do cinema novo dos anos 1960. Seu primeiro longa-metragem, *Os Cafajestes* (1963), foi um dos poucos sucessos comerciais do cinema novo. Entretanto, ele realizou trabalhos, também, fora do Brasil dirigindo filmes e roteirizando no Panamá, Cuba, França, Portugal, México, Espanha e Moçambique. Sendo este último — seu país de origem.

Na versão cinematográfica da obra *Estorvo*, filme homônimo, Guerra (2000) acentua o espaço indefinido, mantendo, desta forma, certa fidelidade ao livro. Para tanto, utilizou locações no Rio de Janeiro, Havana e Lisboa, a fim de formar uma cidade anônima. Para tanto, empregou diferentes ângulos de filmagens, em diversas cidades, de forma que o espectador não consegue definir, ou situar os espaços.

Ademais, os atores elencados para o filme também são diversificados, pode-se dizer — globalizado. O ator cubano Jorge Perugorria representa o papel do protagonista, concomitantemente, no elenco, atuam atores brasileiros, moçambicanos e portugueses, formando uma espécie de metrópole cheia de diferentes sotaques, reforçando, assim, a ideia de um mundo desterritorializado; podendo, desta maneira, ser entendido como arte, digamos universal, que não retrata apenas casos isolados de pessoas ou de determinada região. Essas características remetem ao que expõe Aristóteles na *Poética* (1996). O filósofo grego defende que a visada da arte não consiste em representar apenas verdades particulares, mas, sim — verdades universais.

Por este viés, *Estorvo* afirma-se como retratação dos inúmeros sujeitos que vivenciam problemas semelhantes aos destes personagens, ou seja, são muitos os Estorvos e os Estorvados que caminham a esmo mundo afora com seus fragmentos identitários, em meio à modernidade e suas contradições. Os olhares desses sujeitos, muitas vezes, se ofuscam diante da barbárie, tornando-se inevitáveis os sucessivos tropeços na busca de si, do pertencimento familiar e social e, **OFERECEMOS-TE “UM GOLE DO BINÓCULO”**.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Aqui, situaremos, então, nosso ponto de chegada, porém, somos cientes de que não esgotamos todas as fontes e abordagens oferecidas pela obra em análise; por outro lado, cremos ter alcançado o que fora proposto inicialmente. Realizamos, nesta dissertação, uma leitura de *Estorvo*, de Chico Buarque, onde analisamos representações sociais/identitárias presentes na narrativa. Por termos privilegiado o papel do protagonista diante dos seus conflitos identitários e sociais que são perpassados ao longo da obra, seguimos a trajetória deste personagem, investigando sua inter-relação com outros personagens e os diferentes estratos sociais que o margeiam. Ao longo do trajeto que percorremos, nas linhas e entrelinhas do imaginário buarquiano, fomos conduzidos pelo olhar de sua criação, um personagem-narrador anônimo, descentrado, com identidades mal resolvidas, fragmentadas, em busca de si, do seu pertencimento social e, sobretudo, familiar.

Adotamos como ponto de partida para nossa análise, além do romance *Estorvo*, obviamente, o método crítico sociológico proposto por Antonio Candido, *Literatura e Sociedade* (2011). Este método permite que utilizemos livremente os componentes que conduzem uma coerente leitura do objeto em análise, de forma dialógica, não restringindo apenas em que concerne forma e conteúdo, mas, também, entendemos como a possibilidade de negação de uma teoria centralizadora. Buscamos, portanto, uma junção de teorias, transcorremos disciplinas variadas para atingir com maior clareza nosso objetivo central, uma vez que, como assegura o crítico brasileiro, essas ciências ajudam a explicar o fenômeno literário ou artístico. Além disso, cremos que todos esses aportes teóricos, utilizados neste trabalho, podem contribuir com pesquisas posteriores relacionadas não apenas com a literatura e suas críticas, mas também com outros estudos que se ocupam com temas aqui elencados.

Visando o entendimento destes conflitos identitários pelos quais este sujeito buarquiano atravessa, lançamos um olhar investigativo no concernente às concepções relativas à modernidade e seus paradoxos, concepção utilizada por Marshall Berman (2007), que analisa as contradições da vida moderna. Segundo Berman, ‘Tudo que é sólido desmancha no ar’, frase dita por Marx, a qual o filósofo estadunidense intitulou seu livro. Da solidez que se fragmenta, tem-se o momento de “liquefação”, metáfora utilizada por

Bauman (2005) devido à acelerada e contínuas mudanças das estruturas e instituições sociais, a modernidade migra no seu viés, da fase “sólida” da modernidade para fase “fluida”.

Em *Estorvo* encontramos este sujeito situado entre essas duas fases, que vê dissipado tudo aquilo que o fazia sentir-se socialmente integrado, não consegue definir-se, nem mesmo o seu papel social. Compreendemos este sujeito a partir do seu descentramento, como produto de uma série de transformações pessoais, econômicas e sociais. Por não conseguir situar-se em lugar algum ele é posto à margem. Sozinho, inadaptado e isolado, perambula a esmo, em ambientes distintos em busca de si, não se reconhece, tampouco reconhece os outros e os espaços que outrora lhe eram familiares. Os espaços, urbanos e rurais em *Estorvo* se transformam, modernizam-se continuamente. Assim, valendo-se de lembranças esparsas de um passado de pertencimento, não mais possível totalizá-lo, ele busca recuperar-se. A busca de si, também é traçada por meio de comparações e diferenças que se divide entre um passado afortunado e um presente dissonante, marcado pela falta de diálogos e laços afetivos, ele perambula em meio ao caos social. Enxergamos este personagem buarquiano como inacabado, fluído, em constante processo de construção e desconstrução identitária.

O romance enquanto gênero precisou adequar-se à modernidade, representando o ser humano moderno, fragmentado, onde prevalecem às incertezas e a solidão, insere-se o gênero romanesco como representante desta fragmentação, por ser uma epopeia de um mundo sem deus, também uma narrativa em que a consciência e a realidade não coincidem (LUKÁCS, 2009). O que torna o indivíduo problemático. Por ser, o romance, uma representação literária do homem sobre si mesmo é também uma tentativa de integração deste com o mundo, assim, para adaptar-se à modernidade, o romance inova as formas de narrar e torna o leitor um participante na construção de sentidos (ADORNO, 2003), pois se trata de um gênero novo, inacabado, em fase de construção (BAKHTIN, 1998). Portanto, moderniza-se, narrando os seres e seu tempo.

Em *Estorvo* percebemos esta transitoriedade, uma vez que o olhar do protagonista perscruta por várias direções, entrelaçando temas variados, são diversos os ângulos de sua visada. Os caminhos percorridos em *Estorvo* são enigmáticos e contraditórios. A linguagem é ornamentada de ambiguidades, ironias e metáforas. Assim, revela-se o talento do artista – Chico Buarque.

Na tessitura de *Estorvo*, a opacidade identitária característica da contemporaneidade é representada por imagens distorcidas, através do olho mágico, dos espelhamentos, dos reflexos de água, da pirâmide de vidro frustrada, onde mora a irmã do protagonista. Enfim, são visões fragmentadas representadas pelos meios simbólicos como metáforas visuais.

Vislumbramos vários nuances do romance, deparamos com representações diversas de problemas sociais verossímeis no que tange à nossa concepção de realidade, por isso, acreditamos que *Estorvo* pode ser visto como uma das formas de arte literária que ajuda a desnuviar nossos olhares, propiciando a reflexão sobre a desordem reinante no mundo contemporâneo, os fragmentos identitários. *Estorvo* pode ser assim, dependendo da forma de olhar, influi como um estimulante para uma tomada de consciência, repercutindo em nossas convicções: políticas, religiosas, psicológicas e familiares – em nossas ideologias – redirecionando, desta forma, nossos olhares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo” In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Trad. de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença – Martins Fontes, 1974.

ARISTÓTELES, “A Poética”. In: *Os Pensadores*. Editora Nova Cultural Ltda. Copyright © edição 1996, Círculo do Livro Ltda.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Editora UFMG – 1998, Belo Horizonte.

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4 ed. Trad. de Aurora Fornari Bernadini. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone Moisés. – São Paulo: Cultrix, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, Arte e Política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

_____. Evanildo. *Minidicionário de língua portuguesa* – Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti – São Paulo: Companhia das Letras 2007.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: *O Olhar*. BOSI, Alfredo [et al] – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2003.

BUARQUE, Chico. *Estorvo* – 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudo de Teoria e História Literária*. 12. ed. – Ouro Sobre Azul / Rio de Janeiro 2011.

_____. *A Personagem do Romance* In: CANDIDO; et al. *A Personagem de Ficção* – 12 ed. São Paulo: Perspectiva 2011.

CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo” In: *O Olhar*. CHAUI, Marilena [et al] – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. “Introdução ao Rizoma” In: *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia Oliveira. 34. ed. 1995.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Melo. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Aurélio, Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: O dicionário da Língua Portuguesa*. 8. ed. — Curitiba: Positivo 2010.

FIORIN, José Luiz. *Tendências da análise do discurso*. Estudos Linguísticos, V.19, p 173-9, 1990.

FOCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Gracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria — construção e interpretação da metáfora*. São Paulo. Editora Hedra. Unicamp. 2006.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

MASSI, Augusto. *Novos estudos*: Cebrap-10/91.
<http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_massi.htm>
Acesso em: 22/ 11/2014.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

NOVAIS, Adauto. “De olhos vendados” In: *O Olhar*. NOVAIS, Adauto [et al] – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: Uma crítica à afirmação do Óbvio*. Trad. Eni P. Orland. [et al] – Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

ROUANET, Paulo Sérgio. “O Olhar Iluminista” In: ROUANET, Paulo Sérgio *O Olhar*. [et al] – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 7. ed. 1998.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Roxa , 2. ed. 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Fernando Barros. *Chico Buarque*. São Paulo: 1. ed. Publifolha, 2004.

SILVA, Tomás Tadeu da. “A produção Social da identidade e da diferença” In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. SILVA, Tomas Tadeu da. et al. 14 ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte. ed: UFMG, 2010.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. WOODWARD, Kathryn et al . 14 ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.